



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UNICEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO E SAÚDE – FACES
CURSO DE LETRA

Helena Ferreira Pimenta

**FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA em *Ensaio sobre a
cegueira*: de mulher do médico a assassina**

Brasília, 06 de junho de 2014

HELENA FERREIRA PIMENTA

FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA em *Ensaio sobre a cegueira*: de mulher do médico a assassina

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura no Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e da Saúde - FACES, do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientador: Prof. Da. Cinthya Costa Santos

Brasília – DF, 06 de junho de 2014

PIMENTA, Helena Ferreira

FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA em *Ensaio sobre a
cegueira*: de mulher do médico a assassina

Brasília, 2014. 80 f.

Monografia apresentada ao Centro Universitário de Brasília
- UniCEUB, para a obtenção do título de Licenciatura do Curso de
Letras, da Faculdade de Ciências e da Saúde.

000000

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UNICEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO E SAÚDE – FACES
CURSO DE LETRAS**

Helena Ferreira Pimenta

FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA em *Ensaio sobre a Cegueira*: de mulher do
médico a assassina

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura
no Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e da
Saúde - FACES, do Centro Universitário de Brasília –
UniCEUB

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

CINTYA COSTA SANTOS

Doutora

Instituição

ANDRÉ MOREIRA

Titulação

Instituição

SIMONE SILVEIRA DE ALCÂNTRA

Doutora

UnB

À minha querida e amada Helena Ferreira Pimenta. Nunca se esqueça e nem duvide do tamanho do seu potencial, porque a única pessoa que pode te impedir de alcançar seus objetivos é você mesma.

AGRADECIMENTOS

No princípio eu era duas partes, que se juntaram e fizeram de mim quem hoje eu sou e por isso, Sr. Wellington e Sra. M^a do Socorro, pai e mãe, não tem como não agradecê-los. Obrigada, mãe, pelo entusiasmo e fé que deposita em mim. Obrigada, pai, pela ansiedade que compartilhou comigo e, por que não, pela pressão que tanto me enlouqueceu.

Agradeço à minha orientadora, Cinthya Costa Santos, uma graça de pessoa que, com muita calma e paciência, me ajudou a colocar as minhas ideias no lugar. Obrigada por não enlouquecer com a minha verborragia velocidade cinco, por não se desesperar pelas vinte vezes que mudei de tema, por me amarrar ao chão todas as vezes que as ideias saltavam da minha cabeça como piabas alucinadas, atrás de uma migalha de pão. Sem a sua orientação, esse trabalho não teria encontrado seu caminho a tempo.

Agradeço aos meus irmãos mais novos, de quem eu me sinto um pouco mãe e a quem eu amo tanto, Sarah Pimenta e Matheus Pimenta. Seu apoio e torcida silenciosa sempre me ajudam demais, sem contar que sempre que preciso de colo e de sorrir, vocês estão sempre por perto, mesmo quando distantes.

Algumas pessoas merecem ser citadas, porque me aguentaram quando eu

surtei, me acalmaram quando achei que não iria conseguir, que se preocuparam com o andamento da minha pesquisa, porque me deram colo e enxugaram minhas lágrimas, ouviram minhas reclamações e riram do meu drama, que sentiram minha falta, que não me julgaram pelo meu sumiço, amor é pouco perto do que sinto por vocês, meus amigos: Marcelo Bertoldo “Gordinho”, Marcelo Raro “Celo”, Leika Saori “Tamagoshi”, Vitor Correa “Marinheiro”, Caio Cestari “Barbicha”, o Grupo das sete, as Verificats, os Linguixas aplicadas e o Camarote. Desculpa pelo meu mau humor, meu desespero, minha ansiedade, meu sumiço, meu silêncio, minhas loucuras, meus surtos. Obrigada por acreditarem na minha capacidade, por torcerem pelo meu sucesso.

Meu agradecimento mais que especial guardei para o final. Às minhas mães, não de sangue, mas de coração, por escolha, mães que eu adotei, Idália, Márcia Beatriz e Dona Eleonora. Amo cada uma de vocês por serem quem são, por tudo que representam em minha vida, por todo o amor que me deram gratuitamente, por puxarem minha orelha, por olharem por mim e por me enlouquecerem de vez em sempre.

Essa vitória é minha e um pouquinho de cada um de vocês.

“era um escritor, e de um sujeito com
essa profissão espera-se tudo”

Rubens Fonseca

RESUMO

A noção de identidade como uma unidade imutável e indivisível começou a cair com o início da globalização. O indivíduo continuou mantendo sua necessidade de sentir-se único, mas convivendo em grupo, grupos esses que, devido ao processo de globalização, já não possuem mais as barreiras de tempo e espaço para limitarem-se. A noção de identidade passou então a ser construída por práticas sociais de uma sociedade cada vez mais ampla em conceitos e ideologias, abrangendo sua visão de mundo e expandindo as possíveis situações a que este indivíduo poderia estar exposto. Da necessidade de adaptação é que deriva o que estudiosos, como Guiddens, denominam de fragmentação da identidade. Para cada situação, o indivíduo possui uma identidade que melhor se adequa, podendo, ainda, no caso de situações completamente novas, o indivíduo enfrentar uma crise de identidade, até que, com base em conhecimentos sociais acumulados, esse indivíduo torna-se capaz de adaptar-se construindo para si uma nova identidade. Com base na análise de um momento específico da personagem *mulher do médico*, presente no romance **Ensaio sobre a cegueira**, do escritor português José Saramago, a presente monografia pretende demonstrar o que ocasiona a fragmentação do indivíduo, como ela ocorre e de que forma a personagem a incorpora.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago, **Ensaio sobre a cegueira**, identidade, pós-modernidade.

ABSTRACT

The idea that a person's identity is an unchangeable thing that is not affected by the society no longer is no longer existent now that globalization exists. People will continue to have the need for their individuality while living in a society with no boundaries in time and space because of globalization. With globalization, a person's identity is more and more affected by the ideologies of the world as a whole and not just by the ideologies of the place, he lives. A famous writer called Giddens describes identity fragmentation as the necessity people have to adapt to their society. For every society a person finds himself, he creates an identity that is well adapted to that place. When he is in a new society he has an identity crises until he can better understand the rules of the new society and by so doing adapt to the new society by creating a new identity. Based on the analysis of the character of the doctor's wife in the romance novel **Blindness** written by the Portuguese author José Saramago, this monograph intends to show the concept of identity fragmentation as it happens in the personality of the character showing how her personality evolves during the book.

KEYWORDS: José Saramago, **Blindness**, identity, post-modernism .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 Saramaguiano.....	15
1.1 Quem foi Saramago.....	15
1.2 Saramago enquanto escritor	17
1.2.1 Estilo Saramaguiano	18
2 EMBASANDO SARAMAGO	20
2.1 Literatura pós-moderna de Saramago: características.....	20
2.2 O narrador e personagem.....	27
2.2.1 O antigo x o novo: a mudança no ponto de vista.....	27
2.2.2 Do que se constitui uma personagem	34
2.3 Ideologia, identidade e sujeito no discurso	39
2.4 Identidade fragmentada, o “eu” moderno.....	42
3 ANÁLISE.....	50
3.1 Simplificando a análise.....	51
3.2 Identidade fragmentada: A mulher do médico, <i>assassina</i>	53
3.2.1 Síntese da obra: Ensaio sobre a cegueira.....	54
3.2.2 Análise Estática: Quem é a mulher do médico	56
3.2.3 Análise Dinâmica: Fragmentando-se.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

*“Dentro de nós há uma coisa que não tem nome,
essa coisa é o somos”.*

(José Saramago, 2013)

A sociedade pós-moderna diz respeito ao que não se estabelece. O que marca essa sociedade é o dinamismo, a agilidade, a flexibilidade. Tudo é variável, problemático e paradoxal. Reconciliando-se com o passado, com a história, o pós-modernismo se faz eclético na literatura podendo assumir qualquer forma e, reunindo traços como indeterminação do sentido, questionamento da narração, canal de diálogo narrador – leitor aberto, passa a exaltar a subjetividade do autor e o prazer do leitor.

Todas essas características são observadas nas obras de José Saramago, autor português que criou a personagem, objeto de análise desta pesquisa, em uma de suas mais renomadas obras, **Ensaio sobre a Cegueira**. Ler Saramago é uma experiência única que nos remete quase que instantaneamente a sensações como: estranhamento, sedução, encanto, confusão, fascínio, revolta. Isso porque não se trata de um escritor convencional. Ele subverte as regras a seu favor. Vírgulas, pontos finais, pontos e vírgulas são manipulados pelo escritor de forma a aproximar sua escrita à oralidade e aproximá-lo de seu leitor.

Não são apenas com as normas gramaticais que Saramago faz sua “mágica”. Normas sociais, culturais, ele “brinca” com cada uma delas sem se deixar intimidar. Ele instiga, provoca seus leitores, os faz pensar, os inclui como parte ativa da narrativa, sem apagar o narrador e sua importância. Ele transgredir até mesmo as normas literárias ao assumir que, para ele, o narrador é mais que um personagem, o narrador é a representação do próprio autor dentro da obra, sua voz, sua materialização.

[...] a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro. [...]

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato de sua vida, não a sua biografia, quantas vezes

anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. (SARAMAGO, p. 26 e 27, 1998)

Entender quem foi Saramago, sua trajetória, seu estilo, sua forma de escrever e de ver a literatura se faz essencial a esta pesquisa, uma vez que o objeto de sua análise encontra-se dentro de um de seus romances, para ser mais específica, a personagem chamada pelo autor de *mulher do médico*, em seu romance **Ensaio sobre a cegueira**. Dentre todas as características que nos ajudam a definir um autor como sendo pós-moderno, ou não, um conjunto delas é a que mais interessa a esta pesquisa, uma vez que, juntas, nos auxilia a compreender o que é que forma a identidade nesse período de contradições. E a partir de quais vozes podemos perceber a identidade formando-se e transformando-se no decorrer do romance.

Como acontece a fragmentação de identidade na personagem “mulher do médico” no livro **Ensaio sobre a cegueira** de José Saramago? Compreender como se dá o processo de fragmentação na identidade da personagem mulher do médico que, ao se ver em meio a uma situação caótica e a uma regressão forçada do progresso, muda, sem ao menos se dar conta, de identidade de acordo com o que a situação lhe exige, como papéis que ela se vê obrigada pela situação a interpretar. A partir deste estudo é que se pretende analisar essa personagem central, fluindo entre suas identidades variadas, fragmentadas e flutuantes que são ao mesmo tempo tão contraditórias com o que ela acreditava conhecer de si mesma e tão naturais que é possível identificar o sentimento de surpresa, mas nunca o de culpa, ou de arrependimento.

A pesquisa realizada neste trabalho pode ser classificada como qualitativa, pois visa reunir opiniões e informações a respeito do assunto que será analisado. Tem caráter bibliográfico e teórico por buscar traduzir as opiniões, estruturar e relacionar sistemas e modelos teóricos através de conhecimento científico previamente acumulado sobre o problema aqui explorado.

Ainda quanto à metodologia, o trabalho opta pelo método indutivo. Essa opção se justifica porque o método escolhido permite partir de dados particulares, suficientemente constatados, inferindo-se, assim, uma verdade geral que pode ou não estar contida no assunto proposto.

Enquanto procedimento, este trabalho realiza-se por meio de informações e teorias contidas em livros que abordam a pós-modernidade, a formação da identidade, a subjetividade, a identidade na pós-modernidade e a análise literária, configurando-se, primeiramente, uma pesquisa documental, seguida de uma análise da personagem mulher do médico.

No capítulo um, será apresentado aos leitores o escritor José Saramago, sua trajetória pessoal marcada por dificuldades e amor à leitura; sua trajetória profissional que perpassou da poesia ao teatro e o surgimento de seu estilo único, denominado *estilo saramaguiano*.

No capítulo dois, a pesquisa será embasada teoricamente. Serão expostos: os conceitos de modernidade e pós-modernidade nas artes e as características da pós-modernidade; o ponto de vista sobre o narrador tradicional em contraponto ao narrador pós-moderno; o papel da personagem e suas características de acordo com sua classificação; o que é identidade e ideologia na análise do discurso e qual é a sua percepção pelo sujeito; e, finalizando o capítulo, o conceito de identidade na pós-modernidade e como ocorre sua fragmentação.

E, por final, no capítulo três poderá ser verificada a metodologia que será utilizada nesta pesquisa; seguida de um rápido esclarecimento teórico a respeito do que é uma análise literária e sua principal preocupação; uma resenha sobre a obra, **Ensaio sobre a cegueira**, na intenção de contextualizar o leitor sobre o enredo que cerca os trechos escolhidos para a análise; e, finalizando, análise de trechos retirados da obra que tem por objetivo demonstrar um dos processos de fragmentação pelo qual passa a identidade da personagem *mulher do médico*.

Espera-se que, ao final desta pesquisa, o leitor possa compreender a personagem analisada como uma multiplicidade de personalidades flutuantes e mutantes, que se alternam e transformam-se de acordo com a necessidade ou a mudança social imposta.

1 SARAMAGUIANO

Estranhamento, sedução, encanto, confusão, fascínio, revolta, essas são algumas das emoções que a leitura das obras de Saramago costuma causar em seus leitores. Isso porque ele não se prende a normas, sejam elas gramaticais ou sociais, não detém sua escrita perante valores morais, éticos ou religiosos; em suma, Saramago é transgressor.

Ele é um escritor que afirmava não se preocupar em entrar para a posteridade, mas sim com seus leitores e é por isso que a sensação de intimidade é tão familiar em suas obras. Para Caio Yurgel (2013), em seu artigo **Entre o excesso e a concisão: os estilos de Saramago e Cardoso Pires**, essa intimidade é resultado da preocupação do escritor com seus leitores, criando um ambiente com abundância em diálogos havendo a presença do leitor sem eliminar o escritor.

[...] José Saramago chega a uma fórmula: foram os leitores, e não os livros, que o transformaram em escritor. Em poucas palavras: ele só se convenceu de que era escritor quando descobriu que tinha leitores e uma corrente de afeto começou a se manifestar entre eles. Livros sem leitores não existem, são apenas um amontoado de papel. “Não sou desses que escrevem sem pensar no leitor”, afirma. Saramago diz não compreender o ponto de vista daqueles que escrevem pensando na posteridade, e não no presente, erro a seu ver muito perigoso, já que ninguém pode ter certeza de que a posteridade vai, de fato, se interessar por aquilo que hoje se faz. Se não tivesse a esperança de que seus contemporâneos se interessariam pelo que escreve, não conseguiria escrever, a ideia de posteridade, por si, não lhe traria nenhum tipo de consolo. (CASTELLO *apud* YURGEL, 2013, p. 64)

1.1 QUEM FOI SARAMAGO

José Saramago, escritor português nascido em novembro de 1922, segundo biografia disponível no *site* da Fundação José Saramago, teve uma vida simples, nasceu em uma família pobre que, em busca de melhores oportunidades, mudou-se para Lisboa. Seu nome deveria ter sido apenas “José de Sousa”, como seu pai, mas

o funcionário responsável pelo seu Registro Civil decidiu, por conta, acrescentar o “Saramago”, nome pelo qual sua família era conhecida na região e que também designa uma “planta herbácea espontânea, cujas folhas, naqueles tempos, em épocas de carência, serviam como alimento na cozinha dos pobres” (Fundação Saramago, 2011). Somente aos sete anos, no momento em que foi matricular-se no ensino primário, é que ele veio a descobrir que seu nome completo era José *de Sousa* Saramago, e, juntando esse fato ao de que ele fora registrado dois dias depois de seu verdadeiro nascimento, é que Saramago aponta como sendo seus problemas de identidade, de acordo com sua autobiografia disponível no site da Fundação José Saramago. Coursou a escola até o segundo ano do secundário, sempre como muito bom aluno, já demonstrando aptidão para as letras, mas não concluiu os estudos devido às condições financeiras de sua família, e, por isso, foi transferido para o estudo profissionalizante, onde estudou cinco anos para formar-se serralheiro mecânico, curso que, na época, além das matérias técnico-profissionalizantes, possuía no currículo francês e uma matéria de literatura.

Em entrevista publicada na revista CULT (1998), Saramago afirma que, se publicou seu primeiro romance com vinte e poucos anos, o fez porque, antes de ser escritor, foi leitor. Como não tinha recursos financeiros para adquirir seus próprios livros e passava o dia a trabalhar, sua única opção era frequentar bibliotecas públicas à noite. Saramago (1998, p. 21) afirma: “lia tudo o que encontrava. Às vezes, não entendia nada, ou quase nada, de alguns livros que lia; não tinha ninguém que me dissesse: esse agora não convém, é melhor que você leia esse outro.”

Teve muitos empregos durante sua vida, entre os quais: crítico literário, redator de crônicas em um jornal e tradutor. Filiou-se ao partido comunista de Portugal em 1969 e em 1975, ao ficar novamente desempregado, dessa vez devido às mudanças ocorridas por causa do golpe político-militar, Saramago decide se dedicar de vez à arte de escrever. O estilo *saramaguiano* tem seu surgimento marcado na obra *Levantando do Chão*. Porém, é somente em 1982 com *Memorial do Convento* que o autor ganha reconhecimento internacional. O governo português vetou a participação do *Evangelho segundo Jesus Cristo* ao Prêmio Literário Europeu em 1992, alegando que a obra era ofensiva aos cristãos, por causa dessa censura Saramago e sua esposa Pilar exilaram-se para a ilha de Lanzarotes. Em 1998 foi

premiado com o Nobel da literatura pelo conjunto da sua obra e faleceu em 2012 em Lanzarote.

1.2 SARAMAGO ENQUANTO ESCRITOR

Apesar de ser conhecido por seus romances, a carreira literária abrange os mais variados gêneros como: poesia, contos, crônicas e peças de teatro. Segundo Maria Luiza Ritzel Remédios (2011), o escritor teve seus contos, poemas e peças de teatro publicados em jornais entre os anos de 1947 e 1953.

O gênero literário que marcou o começo de sua carreira foi a poesia, marcada por “uma estética neoclássica voltada para um vocabulário elaborado, uma certa sobriedade e um ritmo equilibrado dentro de representações ancoradas no real” (LOPES *apud* REMÉDIOS, 2011, p 163). Ainda segundo Remédios (2011), é a partir de seu livro *O ano de 1993* que o conhecido estilo *saramaguiano* começa a formar-se. O livro em questão, apresenta uma coletânea de textos formados por uma mescla de poesia e prosa e uma de suas características foi a dificuldade da crítica em encaixá-lo dentro de um único gênero. Nesse ponto, segundo Remédios (2011), seus textos já apresentam longas frases marcadas pela ausência de vírgulas e pontos finais; já sua escrita revela-se sucinta, com muitas elipses e sugestões.

É trabalhando como jornalista que Saramago ganha notoriedade através de suas crônicas, gênero em que o escritor, segundo Remédios (2011, p. 163), carrega “de humor, autoironia e perplexidade”. Saramago narra em suas crônicas e contos a história do homem fazendo uso de estratégias que oscilam “do humor sarcástico ao lirismo romântico [...] destaca-se a linguagem que revela o ‘poder de crítica desses escritos, capazes de fundir, com extrema habilidade e conhecimento de causa, o poético, o político’ (CHINARELLI, 2010)” (REMÉDIOS, 2011, p.164).

Mas é com o romance que Saramago se consagra como escritor e solidifica seu estilo todo único de escrever, de criar.

1.2.1 *Estilo Saramaguiano*

Saramago foi um escritor de grande potencial inovador e criativo e conseguiu, com maestria, escrever o homem como uma eterna dúvida, em eterna busca. Em seus textos a crítica se faz sempre presente, assim como seu posicionamento ideológico.

Nos romances, Saramago trabalha a relação mimética dialeticamente, sendo que a história que os perpassa, é o 'outro tempo que vem ativar a consciência do presente' (SEIXO, 1997, p.56). E ele recorre aos mecanismos da alteridade, da intertextualidade e da metaficção para desvelar a literalidade do texto, transformando-o em trabalho poético. (REMÉDIOS, 2011, p. 164)

E foi sua busca por uma voz que lhe fosse própria que Saramago acabou por encontrar um estilo único de escrever, onde o convencional não tem espaço, a começar pela pontuação. O uso singular da pontuação, onde, segundo Camila Rocha Muner (2010, p. 11), “à virgula e ao ponto final são atribuídos novos valores.”, faz com que o processo de construção de sentido adquira “plasticidade” e movimente-se “na perspectiva de sugerir outras leituras, mais criativas até”.

O recurso da pontuação contribui para a construção de um discurso direto próximo à oralidade, mas, ao mesmo tempo em que a escrita de Saramago o aproxima de seu leitor, pode também gerar confusão se seu leitor, segundo Muner (2010, p.11), “não estiver habituado à quebra da previsibilidade da linguagem”.

O diálogo de suas personagens desenvolve-se de tal forma que mais se assemelha com um fluxo de consciência, do que com a conversa entre duas ou mais pessoas. Já seu narrador, figura polemizada por Saramago,

às vezes irônico, às vezes pesaroso, bem humorado ou crítico [...] parece querer incomodar a consciência daqueles que leem suas obras [...] é peculiar a Saramago fazer uso da invasão do pensamento das personagens, a fim de revelar suas verdades mais recônditas. (MUNER, 2010, p. 12)

Por enxergar e explorar a escrita pelo que ela pode oferecer de diferente é que Caio Yurgel (2013) define a literatura de Saramago como sendo uma literatura de excesso. Seu interesse pelos detalhes, sua recusa em prender-se a estruturas pre-definidas, sua maneira sutil de “contar” é que, de acordo com Yugel (2013, p. 63-64),

impedem “a narrativa de sucumbir à ditadura do desfecho” e permitem “ao escritor abandonar a linha reta do enredo e conduzir o leitor por caminhos menos pragmáticos e finalistas.”

Desmistifica a literatura, reconhece seu leitor e o prazer existente na leitura, sem sucumbir à indústria da massificação. O estilo *saramaguiano* é assim chamado por ser revestido de marca autoral e, talvez, a principal marca em sua obra, encontra-se no narrador. Para Saramago, o narrador carrega em si a figura do autor, sendo assim sua personificação dentro da obra. É através do narrador que o autor imprime à obra suas impressões, não podendo o autor se eximir de suas responsabilidades quanto ao que escreve.

2 EMBASANDO SARAMAGO

Partindo de Antonie Compagnon (1999), que observa a diferença entre aqueles que se intitulam modernos e aqueles que apenas o são, pode-se afirmar que Saramago, mesmo que nunca tenha se autointitulado pós-moderno, o era. Não pela pretensão, mas pelas diversas características presentes em suas criações. Seu espírito transgressor, paradoxal e dialógico se faz presente em suas obras.

Saramago reescreve o passado adaptando-o ao presente, produzindo uma linguagem em que, segundo Maria Alzira Seixo (*apud* REMÉDIOS, 2011, p. 164), “o passado objetual contamina-se pelo presente crítico e perspectivante”. Saramago confronta o individual e o grupal, o ontem e o hoje, brinca com o espaço e com o tempo e, quando necessário, tira de seus personagens suas identidades, roubando-lhes seus nomes, buscando assim “o valor da literatura como meio expressivo, sua atualidade mas não [...] sua eternidade. [...] reconhece o prazer da leitura e busca sintetizá-lo em novas formas” (YURGEL, 2013, p.66).

2.1 LITERATURA PÓS-MODERNA DE SARAMAGO: CARACTERÍSTICAS

Com romances que, segundo Beatriz Berrini (1998), se utilizam de questões espelhadas em nosso tempo e que se caracterizam como questões cruciais não apenas no espaço de Portugal (sempre pano de fundo das histórias de Saramago), mas no planeta, Saramago promove “um certo *desenraizamento* em favor de um *universalismo*, de uma globalização” (BERRINI, 1998, p. 11). Para obter essa globalização, Saramago escreve de forma a obscurecer o tempo e o espaço e, para isso, focaliza a trama em torno de determinadas ideias e define o enredo através de determinados problemas, o que cria no leitor a

consciência de que seria possível abstrair tal espaço ou transpor os conflitos para outras épocas, uma vez que ultrapassam tais contingências. [...] as ideias que se problematizam nas mentes das personagens constituem o fulcro central dessas narrativas. Tempo e espaço secundarizam-se: o que está em jogo é a consciência de que vivemos hoje num mundo terrível e que é urgente partir em busca de soluções para os problemas vitais que nos perturbam (BERRINI, 1998, p. 11)

Saramago obscurece o tempo, mas não o apaga. Ele trabalha com esse elemento de forma a torná-lo paradoxal, sendo definido por ele próprio como “linear e labiríntico”, uma vez que na aparência ele avança linearmente, enquanto seu interior é equivalente a um turbilhão. Sua essência turbulenta, no entanto, não revoga a aparência linear percebida pelo leitor. O “romance permite [...] dar essa sensação de linearidade, mas ao mesmo tempo encontra nela essa espécie de turbilhão interno que é, pela sua própria definição, labiríntico.” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 136)

Esse resultado caótico, ocasionado por esse paradoxo temporal do qual suas narrativas são compostas, advém de organização e cuidado. Saramago preocupa-se com a estrutura do romance, onde os fatos devem estar apoiados uns nos outros, não podendo nunca ficar em suspenso, para não perder sua estabilidade. Essa organização, todavia, altera-se à medida que o romance evolui,

Eu sei onde vou, ou sei onde vou chegar, mas não sei como lá chego. Há um exemplo recente claríssimo: quando, no *Ensaio sobre a Cegueira*, o médico é levado na ambulância e a mulher dele diz ao condutor <<A senhora não pode ir, só estou autorizado a levar o seu marido>>; e ela responde: <<Tem que me levar a mim também, porque eu acabei de cegar neste momento.>> É falso, claro está, como sabemos, mas o que é verdadeiro, o que é autêntico, é que o autor do livro, naquele exacto momento, não sabia nada sobre o destino daquela mulher; ela podia cegar no capítulo a seguir e é no ir escrevendo que me apercebo de que aquela mulher não pode cegar. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 128)

A sua memória constitui uma característica importante em seu estilo, pois tem papel ativo na construção das suas narrativas e é de tal significância que Saramago (*apud* REIS, 1998) chega a afirmar que, sem elas, seria incapaz de escrever, havendo assim, uma arqueologia de sua própria pessoa junto às histórias por ele contadas. Ele, no entanto, não alimenta seus livros com histórias da sua vida, pois não se tratam de memórias sobre fatos ou coisas, e sim da memória que Saramago tem dele mesmo enquanto o próprio sentido de sua vida e de sua experiência, ajudando-o dessa forma a colocar sentido ao que está sendo narrado. Elas servem

ainda como a ponte através da qual Saramago transita constantemente entre o que está a escrever e o seu tempo.

A pós-modernidade guarda em si o espírito da modernidade que se traduz na contradição. Ao falar sobre a modernidade, Antonie Compagnon (1999) a trata como uma tradição, mesmo assumindo que falar em tradição moderna seja algo antinômico, porém não se trata de uma divergência, mas sim de um paradoxo, uma vez que a tradição moderna configura-se em uma tradição voltada contra si mesma. Já a modernidade estética, segundo o autor, essa, sim, é contraditória em si mesma, ela afirma e nega, anuncia seu surgimento já decretando seu definhamento.

Os paradoxos que ele discorre tratam cada um de um momento importante dessa tradição moderna, e todos caracterizam crise, uma vez que a modernidade é composta de contradições não-resolvidas.

O prestígio do novo, segundo Compagnon (1999), é o que marca o surgimento da modernidade e o ponto crucial nesse primeiro momento é a ruptura, o progresso e o tempo presente. Utilizando-se do pensamento de Nietzsche, ele separa os modernos em dois tipos: o típico, que sabe e sente que é moderno; e os de má consciência, que são modernos sem nunca saberem que o são.

E, como no começo o verbo se fez carne, não há melhor começo que a origem da palavra. Tendo sua origem no latim, moderno significava agora, recentemente. Não designava o novo, mas sim o presente, o atual, distinguindo-se então do velho, daquilo que era passado acabado, concluído. Quando do surgimento da palavra, a noção de tempo não se aplicava a ela, sendo um conflito entre o ideal e o atual. Entretanto, hoje em dia aquilo que é moderno logo fica ultrapassado, o tempo não só passou a fazer parte do conceito, como acelerou-se. E foi com a invenção do progresso que incluímos à palavra moderno o sentido que tem para nós atualmente. Com uma concepção positiva de tempo, de um desenvolvimento linear e cumulativo e com ela abre-se um futuro infinito seguido por uma lei de aperfeiçoamento constante.

Com a afirmação do progresso não apenas do conhecimento científico e filosófico, mas também nas artes, os modernos passam a considerar-se superiores aos antigos e começam a questionar o fundamento da estética clássica. Do ponto de

vista dos modernos, os antigos são primitivos e, portanto, inferiores e parte desse ponto de vista a negação dos modelos anteriormente estabelecidos. A arte contemporânea se torna o único valor, o que é atual hoje, no futuro será clássico, sendo assim, a arte de ontem perde todo o seu valor.

A modernidade passa então a retratar seu tempo e suas respectivas temáticas, e dessa combinação instantânea e totalidade, movimento e forma, modernidade e memória emerge o prazer de representar o presente, não somente pela beleza, mas pela transitoriedade, imediatismo. O presente para os modernos consiste na negação do passado, do tempo, ele é constituído apenas de uma sucessão de modernidades, sem passado ou futuro; sua única relação é construída com a eternidade. Para a modernidade, o tempo que passou é esvaziado de substância e por isso esvaziado de significado.

Alguns traços da modernidade, a partir da opinião de Baudelaire (*apud* COMPAGNON, 1999), são: o *não-acabado* – evocação da velocidade do mundo moderno. Estando esse sempre em mudança, exige também do artista igual velocidade no traço para que sua execução possa acompanhar o presente; o *fragmentário* – quanto mais o artista se debruça sobre os detalhes, mais caótica a obra se torna. A pintura em detalhes, através de rápidas impressões; a *insignificância* (ou perda de sentido) – há uma indeterminação de sentido na obra, onde as ideias antigas são ridicularizadas e a *autonomia* – ela mesma, faz suas regras, não reconhecendo nenhuma norma exterior a sua arte. Assim ele constrói seu próprio manual de instrução. Com a finalidade de sempre renovar a arte e purificá-la de convenções, a tradição moderna irá se voltar para a cultura popular sempre que for necessário.

Segundo Compagnon (1999), os primeiros modernos não tinham preocupação com o futuro, o presente era para eles algo eterno, infinito e, por isso, ficou como característico deles a ruptura e começo absoluto. O novo, para esses modernos, não era pensado em um presente que visava o futuro, mas sim no presente enquanto presente, por isso mesmo eles não tinham essa noção negativa de desaparecimento.

Eles não possuíam dogmas relacionados ao progresso, superação, desenvolvimento; não consideravam o tempo ou a história, só o que importava era o presente e, por isso, não pensavam na decadência da arte; e, ao mesmo tempo que esqueciam a história, não a subestimavam ou a tinham como algo de pouca importância ou inferior. E é com a mudança dessas concepções que nasce a vanguarda.

Antoine Compagnon (1999) nos lembra ainda que, embora comumente confundidas, a modernidade e a vanguarda são paradoxais, uma vez que seus dilemas são diferentes. Enquanto a modernidade alimenta uma paixão pelo presente, a vanguarda se utiliza de consciência histórica do futuro para ser avançada no tempo. O surgimento da vanguarda veio com a decadência da modernidade. Com a constante renovação, a passagem do novo para o velho passou a ser instantânea e as vanguardas, então, ao tentarem conspirar contra essa decadência se voltaram para a esquecida história, e mudaram o conceito de novo para uma superação crítica, ignorando assim a verdadeira modernidade.

Do sentido militar ao estético, vanguarda é entendido como antecipação e, nesse momento, a arte só poderia ser definida em termos históricos, agarrando-se desesperadamente ao futuro, o presente deixa de ter valor, o importante agora é antecipar. Rompendo com o passado e com o presente, as vanguardas passaram a utilizar a arte a serviço do progresso social e isso era considerado arte esteticamente à frente do seu tempo. O artista adota uma nova missão, a de guia para os movimentos sociais. Baudelaire, no entanto, criticava arduamente essa postura, definindo-os como espíritos feitos para a disciplina e conformidade.

A arte nesse segundo momento está indo em direção ao seu limite, buscando sua origem. Trata-se sempre de imitação, mas da imitação do essencial, uma imitação conceitual.

Na poesia, por exemplo, o “eu” lírico desaparece, ocasionando uma desorientação no leitor. Essa destruição do mundo e do eu prevê a autodestruição da obra e um inevitável desfecho no silêncio. Para as palavras a possibilidade de terminarem silenciadas gera uma proximidade com o impossível, limite estabelecido a toda obra. Permeando-se, assim, por uma negativa que mantém implícito o

sentimento de decadência, de fim próximo, mas, ao mesmo tempo, mostrando toda a essência do modernismo que consiste em utilizar processos específicos de determinada disciplina para criticá-la de forma a aprofundar seu domínio nessa mesma disciplina.

O pós-modernismo nasce do cansaço gerado pelas “vanguardas e [...] suas contradições” e da decepção “com a tradição de ruptura cada vez mais integrado ao fetichismo da mercadoria na sociedade de consumo” (COMPAGNON, 1999) e, por isso, Compagnon o aborda como a exaustão. Trata-se de uma reação contra o moderno, onde a polêmica se torna importante. A pós-modernidade é tão complexa e paradoxal quanto a modernidade, porém o pós-moderno já nasce decadente, irracional e anárquico, mas, antes de se tornar estético, ele é a ideologia da sociedade de consumo.

Seu primeiro paradoxo é sua pretensão de acabar com o moderno, mas, ao romper com o moderno, ele reproduz o *modus operandi* do modernismo. Afirmar estar em um momento posterior à modernidade é aceitar a própria modernidade com suas noções de progresso e superação. O pós-modernismo não tem desejo de ser revolucionário ou inovador, não se fundamenta no futuro nem no presente, de modo que o pós-moderno retoma o passado e o adequa às suas necessidades atuais, simplifica e fragmenta, assume a pluralidade e a coexistência dos estilos. O pós-moderno é uma retomada. Para Compagnon (1999), a pós-modernidade pode então ser considerada mais moderna que o moderno, propondo uma nova maneira de pensar as tradições e as inovações, a imitação e a originalidade, não havendo mais a emoção da novidade.

Sendo o pós-modernismo “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991), ele não se restringe a um único campo. Podemos percebê-lo na maioria das formas atuais de pensar, sendo assim, o pós-modernismo se manifesta nos mais diversos campos das ciências humanas. Um fenômeno propositalmente histórico, extremamente inquisidor e inevitavelmente político, suas dúvidas e inquietações apoiam-se ao passado para formular as críticas do presente e questionar o futuro. Sendo assim, “não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

O pós-modernismo procura ensinar que, ao aceitar as diferenças, o consenso público passa a ser questionado e que esse consenso passa a ser considerado ilusório, seja ele formado com base na cultura das minorias, seja formado com base na cultura de massa, pois ambas se manifestam dentro da mesma sociedade, sociedade essa que tem sua realidade social estruturada por discursos. Em resumo, a arte e a vida já não podem ser vistas como coisas diferentes. Elas se misturam, se confundem. A arte questiona a vida e a vida passa a ser o motivo de ser da arte. E é nessa reelaboração crítica do passado que repousa a ironia do pós-modernismo. Ele repensa de forma irônica a função social, seja na arquitetura; na literatura; na pintura, e sua história, nessa forma de repensar é que se pode perceber o caráter provisório que o pensamento pós-moderno adota diante das contradições humanas. Não há uma busca por conceitos e valores absolutos e imutáveis, e sim uma recusa a qualquer estrutura fixa. Na literatura, por exemplo, não há uma narrativa-mestra, pois, mesmo que esses sistemas sejam atraentes e até mesmo necessários, não deixam de ser uma ilusão.

Uma vez que a fronteira entre vida e arte desaparecem, as fronteiras entre os gêneros literários tornam-se fluidas e os gêneros passam a misturar-se dificultando sua classificação. “Além de serem indagações ‘fronteiriças’, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também são especificamente paródicos em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos” (HUTCHEON, 1991, p. 28). É através da paródia que a ansiedade pela continuidade é contestada e, ironicamente, o que a continuidade acaba por revelar é a própria descontinuidade. Considerada pela autora “uma forma pós-moderna perfeita”, a paródia, ao mesmo tempo que incorpora, desafia aquilo a que parodia, levando ainda a reconsideração do que pode ser considerado original.

Dentro das indagações realizadas pelos pós-modernistas, outro conceito que passa por uma reformulação intensa é a subjetividade. O indivíduo preceptor já não é mais considerado coerente ou gerador de significados. A exemplo disso, a autora cita a literatura, onde “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de se localizar (...) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Toda essa mudança de conceitos, essa contestação do indivíduo, ocasiona uma descentralização e abre espaço para o diferente, para todos que estavam à margem

da sociedade, essa abertura vem para solidificar o pensamento pós-moderno de que a cultura não pode ser considerada unificada e homogênea, fazendo parte de uma comunidade descentralizada, composta pelas diferenças e construída através da consciência de que não existem hierarquias naturais, somente aquelas construídas pelos homens.

A estética pós-moderna ou poética pós-moderna, segundo Hutcheon (1991), não pode ser deduzida apenas da teoria, ou apenas da prática. Ela só existe através de uma interação complexa de reações compartilhadas e provocações em comum. Para Hutcheon (1991), “uma poética do pós-modernismo se limitaria a ser autoconsciente para estabelecer a contradição metalinguística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias.” Não há uma verdade universal, pois, como tudo no pós-modernismo, sua poética também é variável e, como primeiro passo para poder iniciar qualquer estudo sobre as realizações em relação a nossa cultura e os sentidos por ela produzidos, é necessário o abandono do desejo e das expectativas por um sentido único; e a aceitação e reconhecimento dos valores das diferenças.

2.2 NARRADOR E PERSONAGEM

2.2.1 *O antigo x o novo: a mudança no ponto de vista*

Uma necessidade pessoal revelada pelo próprio Saramago em *Diálogos com Saramago* (1998, p. 125) e que transparece em seus narradores baseia-se em sua tentativa de explicar tudo: “andar a volta das coisas, para tentar chegar o mais próximo possível delas [...] como se em cada momento eu me apercebesse de que alguma coisa tinha ficado por esclarecer e insisto e mostro-a de outra maneira e ilumino-a de outro modo”. Essa talvez seja a essência dos narradores de Saramago que, em sua busca por esclarecer, utilizam-se de todas as vozes disponíveis (narradores, leitor, personagens).

Por vezes é um *eu* que insensivelmente os remete ao próprio autor. Outras, esse *eu* é substituído por um *nós*, e na sua se adensam muitas vozes. O *nós* será então o narrador mais o leitor, ou mais esta ou aquela personagem. Ora se situa no passado da narrativa ora no presente da escrita. [...] O *nós* de Saramago é uma forma a mais a aproximá-lo da imagem do <<contador de histórias>>: está ao lado dos ouvintes e presentifica-os consigo na narrativa graças ao *nós*. Ou leva-os para junto das personagens humildes e inclui-as no pronome (BERRINI, 1998, p. 57)

É nessa mistura de características clássicas e pós-modernas que os narradores de Saramago se estruturam, contando histórias das quais somente eles possuem conhecimento e ninguém mais, a não eles, sabem contá-las utilizando-se dessas infinitas modulações de vozes que as compõem.

Em sua análise sobre a figura do narrador, Walter Benjamin (1987) faz algumas considerações importantes e que definem o papel dessa figura essencial às narrativas. O narrador, na concepção de Benjamin, é, antes de mais nada, um observador e, por isso, se mantém a uma certa distância que lhe seja favorável na hora de contar a história. Mesmo que participe de forma ativa da história, os papéis de narrador e personagem se separam, pois o narrador, apesar de parecer, não pode estar de fato entre nós; para assumir o papel de narrador, o distanciamento se faz necessário.

No entanto, a narrativa a qual o autor se refere no texto se trata da narrativa que nasceu junto com os narradores de uma tradição muito antiga e que vem se extinguindo: a tradição oral. Os narradores, para Benjamin (1987), surgem da necessidade de transmitir experiências de pessoas a pessoas. Sendo o narrador uma figura autônoma, ele podia extrair as experiências a serem relatadas através de viagens por ele realizadas e, portanto, por ele vividas; a essas narrações era associado o saber do passado. Outra forma da qual o narrador poderia extrair seus relatos era através das experiências que ganhavam honestamente sem precisar sair de seu país de origem através do vasto conhecimento das histórias e tradições.

Outro aspecto importante do narrador, segundo Walter Benjamin (1987), seria seu senso prático. A narrativa teria para o autor sua verdadeira natureza explicitada pela praticidade, ou seja, ela precisa ser útil de alguma forma, fosse trazendo uma moral ou mesmo ensinando uma norma de vida e, sendo assim, o narrador é a pessoa apta a dar esses conselhos, o narrador é quem saberá transmitir esses

conselhos com sabedoria. Porém, a partir do momento em que as experiências vão deixando de ter valor, a sabedoria vai se extinguindo e junto com ela a arte de narrar. Além desse desinteresse crescente nos conselhos e experiências transmitidas por terceiros, o autor chama a atenção de seu leitor para aquele que ele considera o primeiro marco da “morte da narrativa” que é o surgimento do romance.

O que separa o romance da narrativa [...] é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa [...] é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta. [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1987, p. 201)

O autor critica os novos gêneros que nascem com a modernidade e os coloca como uma ameaça ao modelo de narrativa que até então se conhecia. O gênero mais ameaçador é a notícia. Por não possuir o caráter pedagógico que Walter Benjamin atribui à narrativa, ela também se distancia da narrativa, mas é seu caráter informativo que a transforma na maior das ameaças à narração. O aspecto principal da informação é sua veracidade (que depende da verificação imediata) e esse aspecto põe em xeque os saberes que “vêm de longe”. Antes da notícia, os saberes que “vêm de longe”, mesmo não fazendo parte da vivência de seus ouvintes e, portanto, não podendo ser verificados, tinham autoridade e eram válidos. A facilidade com que recebemos notícias de todo o mundo faz com que as pessoas percam seu interesse no longínquo e se apeguem cada vez mais ao próximo. Outro ponto muito criticado pelo autor é que o excesso de informação faz com que sejamos cada vez mais pobres de histórias realmente interessantes e surpreendentes; ele limita os acontecimentos quase ao total serviço da informação, não sobrando nada para ser utilizado pela narrativa.

A notícia, porém, é completamente esgotada pelo presente, pelo agora. Só vale enquanto for nova; passado o tempo, ela deixa de ter seu valor e é a partir desse ponto que Walter Benjamin começa a definir o que é “a verdadeira narrativa”. Para o autor, a verdadeira narrativa é atemporal, ela atravessa o tempo sem perder sua importância, sua atualidade, sendo até mesmo capaz de continuar se desenvolvendo.

Já o ponto que difere a narrativa do romance é a facilidade de ser recontada. Benjamin afirma que, para despertar no ouvinte (ou leitor) a vontade de recontá-la, a narrativa deve se incorporar às suas próprias experiências e isso só ocorre se o narrador renunciar às sutilezas psicológicas (o que raramente ocorre no romance, segundo ele), tornando a narrativa mais fácil de ser gravada na memória do ouvinte.

A relação entre o ouvinte e o narrador tradicional consiste na intenção de conservar o que foi narrado, fazendo da memória o mais importante dos elementos dessa relação. A memória não perde sua importância no romance, ela apenas é deslocada, deixa de ser um elemento da relação leitor e narrador e passa a incorporar a relação narrador e romance, estando presente em todas as etapas da elaboração do romance (personagens, enredo, ambientes etc).

O entendimento de Benjamin (1987) sobre a ação interna do romance ser uma luta contra o tempo não é completamente dissonante com o pensamento pós-moderno, devido ao fato do romance ser composto, em sua essência, por memórias. O tempo das memórias é fluido e maleável como ela própria também o é e, por isso, o narrador pós-moderno consegue manuseá-lo de uma forma mais livre dentro da sua narrativa. O que caracterizaria não uma luta contra o tempo, mas sim um aprendizado, aprender a utilizar o tempo em favor do fato narrado.

Assim como a relação narrador e tempo, Benjamin critica a mudança de foco do olhar do narrador. A seu entender a vida só pode fazer sentido através da morte. O homem moderno, no entanto, evita o “espetáculo da morte”, tirando dela o caráter de episódio público e privatizando-a. Porém, para Benjamin (1987, p. 207), “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”, a morte confere autoridade a todos de forma democrática até mesmo a um “pobre-diabo”.

O olhar no raciocínio de Benjamin caminha para o leito da morte, o luto, o sofrimento, a lágrima, e assim por diante, com todas as variantes do ascetismo socrático.

O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos o sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades.

[...] No leito da morte, exuma-se também o perigo de viver. Até mesmo o perigo de morrer, porque ele já é. Reina única a imobilidade tranquila do homem no leito de morte [...] no campo da vida exposta no momento de viver o que conta para o olhar é movimento. Movimento de corpos que se deslocam com sensualidade e imaginação, inventando ações silenciosas dentro do precário. Inventando o agora. (SANTIAGO, 1989, p. 50)

Enquanto Benjamin descreve o narrador sob uma perspectiva tradicionalista e oral e elabora uma previsão quase apocalíptica em que à arte de narrar não resta outro futuro senão a “morte”, Silviano Santiago (1989), diz que o narrador não vai se extinguir, ele continua transmitindo uma vivência, passando informações sobre outras pessoas, porém ele se adapta às novas experiências, olhares, encontrando novas formas de contar suas histórias.

E para um novo momento literário nasce um novo tipo de narrador; o narrador pós-moderno que, segundo Santiago (1989), vai se extrair da história narrada, mantendo-se apenas como espectador dos fatos, assim como um repórter, passa a ser um narrador que observa para se informar e transmitir.

Não diferente do narrador tradicional, como supunha Benjamin, as histórias contadas pelo narrador pós-moderno também são revestidas de “sabedoria”, porém a “sabedoria” propagada pelo narrador pós-moderno decorre da observação da vivência de terceiros, uma vez que suas experiências nunca decorrem de sua própria vida, e é por isso que Santiago (1989) afirma ser ele “puro ficcionista”. E é no âmbito da ficção que esse narrador se torna tão artista quanto o narrador tradicional de Benjamin, ele confere autenticidade “a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida” (Santiago, 1989, p. 40) da mesma, isso porque o narrador pós-moderno possui consciência de que as noções tanto de autenticidade quanto de realidade são construídas e estruturadas de forma lógica dentro do romance através das palavras.

Assim como Benjamin (1987) já havia explorado em seu texto *O Narrador* ou à medida que a modernização avança, a capacidade narrativa do indivíduo vai atrofiando, até chegar a um ponto em que ele já não se acha mais capaz de narrar suas próprias experiências e é nesse momento que entra o narrador pós-moderno. Ele passa a narrar “a ação daquele que é observado e não consegue mais narrar” (SANTIAGO, 1989, p. 45). Junto com essa incapacidade de narrar, “desaparece a necessidade da narrativa. Existe, o silêncio. Para evitá-lo, o mais experiente deve

subtrair-se para fazer valer [...]. Por a experiência do mais experiente ser de *menor* valia nos tempos pós-modernos é que ele se subtrai” (SANTIAGO, 1989, p. 46). E é, segundo Santiago, essa quebra na comunicação entre gerações que impossibilitou o processo linear de aprimoramento do homem e da sociedade. Justamente por isso aconselhar deixou de ser uma continuação da história narrada, segundo entendimento de Benjamin.

Já não existindo mais a imagem da história como continuidade entre a vivência do mais velho pelo mais novo, as narrativas atualmente são quebradas, presas em um eterno recomeçar. Porém, como “as ações do homem não são tão diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las” (SANTIAGO, 1989, p. 47). O narrador pós-moderno não busca novas formas de agir, mas sim uma nova forma de expressão, ele está sempre se movimentando por todos os ângulos, em busca de novas perspectivas. As ações podem ser encaradas, segundo Santiago (1989, p. 47), “com a sabedoria da experiência, ou com a sabedoria da ingenuidade. Não há, pois, uma sabedoria vencedora [...]. Há um conflito de sabedorias na arena da vida, como há um conflito entre narrador e personagem na arena da narrativa. ”

Em um tempo em que o visual prevalece, segundo Santiago (1989), o narrador observador se torna contraditório, pois ele transforma seu olhar em palavras para construir a narrativa e seus personagens saem do plano da observação, para tornarem-se atores das ações determinadas pelo narrador pós-moderno dentro do espaço e do tempo que lhes é permitido existir.

Assim como Silviano Santiago, Saramago (1998) também não acredita na morte ou na dissolução do romance, pois, segundo ele, antes de existir o romance da forma como conhecemos atualmente, existiu a precisão de contar e o interesse em ouvir. Para Saramago, o que aconteceu com o romance foi

uma transformação dele. [...] penso que há bastante coerência nessa definição do romance como lugar literário em vez de gênero. ... quando convoco o romance, no fundo entendo-o como uma tentativa de o transformar numa espécie de soma. Se afirmo que o que quero é dizer quem sou, que o que quero é que através do romance possa aparecer a pessoa que sou, a tal que não se repetirá mais, aquela que não acontecerá outra vez, ... não se trata apenas de escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.138)

A frase “nós o sabemos e vamos dizer” (*Memorial do Convento* apud BERRINI, 1998, p. 53) revela, segundo Berrini, a natureza onisciente e onipresente dos narradores de Saramago. Eles se mantêm em posição favorecida, admirando o mundo que surge de suas palavras, mas isso não significa que Saramago prenda-os a uma única perspectiva. Seus narradores transitam entre olhar para a história de forma objetiva e clara como um observador; transferir a fala para uma de suas personagens por breves momentos; escolher determinada perspectiva, esquecendo, mesmo que momentaneamente, todas as demais possibilidades. E, mesmo que de uma forma sutil, o olhar e a presença do criador se mantêm sempre presentes, mas toda essa aparente liberdade, toda essa fluidez estabelecida por seus narradores, torna difícil delimitar com clareza e rigor as fronteiras entre narrador e personagem nos romances de Saramago.

Parte da delicadeza da qual essas fronteiras se revestem advém do fato de que a construção da personagem está diretamente relacionada com o narrador. Beth Brait (1998) utiliza a seguinte classificação: *narrador em terceira pessoa*, aquele que não está envolvido na história, atuando como uma câmera externa; e “*narrador em primeira pessoa* que pode estar envolvido de forma direta ou indireta com os acontecimentos narrados” (BRAIT, 1998, p. 53) O tipo de narrador determina como a personagem será apresentada ao leitor.

O narrador em terceira pessoa possui uma visão privilegiada da personagem, podendo observar não apenas seus movimentos, como também conhecer seus pensamentos, possibilitando ao leitor um conhecimento mais profundo sobre o que é essa personagem. Essa estratégia narrativa consiste, segundo Brait (1998), em um recurso bastante antigo e eficaz, porém sua eficácia está diretamente relacionada às habilidades do escritor que deve utilizar os elementos necessários para fazer da sua criação um ser, seja recorrendo “ao sonho ou à aparição maravilhosa como formas de dramatização que permitem representar a intensidade de um conflito interior” (BRAIT, 1998, p.56). Outro mecanismo eficaz é o discurso indireto livre, uma vez que este possibilita externalização de um diálogo interno da personagem, extinguindo os limites existentes entre a câmera e a personagem.

Outra característica importante do narrador em terceira pessoa é sua capacidade de manipulação temporal. Segundo Brait (1998), esse narrador “simula um registro contínuo”, mas na verdade ele focaliza a personagem apenas nos

momentos que mais convém para o desenvolvimento da narrativa e para a concretização das personagens.

Já o narrador em primeira pessoa participa ativamente da história como uma personagem secundária, ou principal; a condição primordial é que esse narrador esteja envolvido com as ações narradas. De acordo com Brait (1998), nesse tipo de narração, todas as impressões e definições utilizadas na construção dos seres fictícios devem ser postas ao leitor por uma personagem através da sua perspectiva, funcionando, assim, como uma lente privilegiada através da qual o leitor percebe e visualiza as demais personagens. “O narrador, de forma discreta, vai criando um clima de empatia, apresentando a personagem principal de maneira convincente e levando o leitor a enxergar, por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista” (BRAIT, 1998, p. 64).

Apesar de normalmente funcionar como uma câmera externa, o narrador em primeira pessoa também pode exercer a função de câmera interna. Dentre os recursos de caracterização de personagem utilizados nesse tipo de narração, o monólogo interior é, de acordo com Brait (1998), aquele que vai mais longe ao tentar expressar o interior da personagem, instalando o leitor em seus pensamentos, no fluxo de sua consciência.

2.2.2 *Do que se constitui uma personagem*

Nos romances de Saramago, prevalece a narração em terceira pessoa, dessa forma suas personagens não possuem autonomia. Saramago (1998) afirma ainda que o conhecimento do autor sobre suas personagens limita-se ao seu passado, não sabendo nada a respeito de seu futuro.

Posso repetir o tal exemplo da mulher do médico: naquele momento em que ela diz que cegou, não sei nada do seu futuro, e se interrompesse o livro naquela altura não saberia que destino aquela mulher iria ter. Nas linhas seguintes que vou escrevendo, não é que se me vá tornando claro, mas de repente há como uma espécie de necessidade da própria história que estou a contar: é a história que necessita que aquela personagem se determine desta ou daquela forma. Você dirá: <<Mas então não é você quem decide?>> Sim, sou eu, mas eu sou instrumento da narração e a narração é o meu instrumento; há uma espécie de compadrio, uma espécie de

interajuda entre o autor e aquilo que ele escreve, que leva, em cada momento, a aclarar aquilo que no momento anterior não estava ainda claro. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p 133 e 134)

Mesmo parecendo que a personagem é o que há de mais vivo no romance, e que sua leitura dependa basicamente da aceitação de sua verdade pelo leitor, assim como na fala de Saramago citada acima, Antônio Candido (1981) nos recorda que pensar na personagem como sendo a essência do romance é um erro, pois, mesmo sendo o elemento mais atuante, depende do contexto para adquirir pleno significado. De acordo com Candido (1981), é a construção estrutural o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Um dos aspectos que envolvem a construção estrutural é a construção da personagem. A personagem é um paradoxo em si, por se tratar de um ser fictício e, segundo Candido (1987), é nesse paradoxo que repousa a criação literária, uma vez que a verossimilhança do romance depende que essa figura imaginária convença o leitor de que sua existência é uma possibilidade real. Devido a essa eterna busca por aproximar-se ao máximo da realidade, Candido (1987) afirma que há uma relação entre o ser vivo e o ser fictício e que essa relação é exposta através da personagem.

O conjunto de percepções que apreendemos de outro indivíduo consiste em dois tipos, os referentes às configurações externas e os referentes às configurações internas.

O primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode [...] ser aprendida numa integridade que essencialmente não possui. [...] a noção a respeito de um ser [...] é sempre incompleta [...] o conhecimento dos seres é sempre fragmentário. (CANDIDO, 1987, p. 56)

Esse conhecimento fragmentado descrito por Candido (1987) refere-se à forma limitada e incompleta que o conhecimento a respeito do outro é formado. Enquanto na vida a visão fragmentária se faz condição indissociável à nossa própria existência, no romance essa característica é criada pelo autor que a dirige, racionalmente delimitando e encerrando dentro de uma estrutura elaborada (a narração) a ação de conhecer o outro. Essa delimitação exige do autor uma simplificação que ele alcança por meio de escolhas de gestos, frases, etc, marcando

dessa forma a personagem, para sua identificação pelo leitor, sem diminuir com isso sua complexidade.

Devido à visão fragmentada, impressões soltas sobre o outro são apreendidas, dentro delas apenas determinadas impressões a respeito de cada pessoa são selecionadas objetivando a criação de uma unidade em meio ao caos das diferenças. Esses aspectos fazem com que a interpretação sobre o outro seja fluida e suscetível a variações como tempo ou conduta. Já para a personagem que é construída de forma mais coesa e menos variável, mesmo que nossa interpretação varie, já foi estabelecido pelo autor uma linha de coerência fixa e imutável que limita sua existência e seu “modo-de-ser”, tornando a personagem mais fixa, mais lógica que uma pessoa, porém não menos profunda.

O romancista moderno, segundo Candido (1987), na busca por reduzir a noção de imutabilidade à qual a personagem estava vinculada, procurou aumentar cada vez mais esse sentido de dificuldade do ser fictício, meta que depende das escolhas e da habilidade do autor em combinar os elementos de caracterização, resultando no aumento do grau de complexidade da personagem. Uma eliminação completa dos limites seria, no entanto, impossível, uma vez que a natureza da personagem é a de uma estrutura limitada determinada através da escolha e organização de um número limitado de elementos, não é a quantidade de elementos escolhidos, mas sim a lógica com a qual eles serão organizados que irá criar a ilusão de ilimitado.

Com a crescente complicação da psicologia das personagens, elas passam a ser distinguidas em dois grupos. Candido (1987) apresenta a distinção proposta por Foster que separa as personagens em planas e esféricas. Segundo o autor, as personagens planas podem ser chamadas de tipos ou caricaturas. Elas são comumente caracterizadas por uma só ideia ou qualidade, permanecendo imutáveis durante toda a narrativa. Se apresentarem mais de uma, isso significa que elas têm uma propensão à esférica. São fáceis de serem reconhecidas e fáceis de serem lembradas.

Já as personagens esféricas são personagens mais complexas, dotadas de profundidade e capacidade de surpreender o leitor de maneira convincente. “Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida – traz a vida dentro das páginas de um livro” (FOSTER *apud* CÂNDIDO 1987, p. 63).

Conforme foi discorrido, o autor constrói sua personagem de forma que ela pareça viva, assemelhando ao máximo possível com um ser vivo. Passa-se, então, a discutir o processo de criação, idealização da personagem, podendo ser uma reprodução da realidade ou uma invenção. Porém, segundo Candido (1987, p. 65), essas “duas alternativas nunca existem em estado de pureza”. Elas nascem da memória do autor e por isso esse estado de ambiguidade “reproduz apenas elementos circunstanciais [...]; o essencial é sempre inventado” (CANDIDO, 1987, p.65). A cópia fiel do real seria, segundo Candido (1987), a negação do romance. Esse processo de concepção assemelha-se e clarifica o ponto de vista de Saramago a respeito do assunto.

Penso que as minhas personagens saem todas da minha cabeça, neste sentido: não é que elas já cá estivessem antes, mas, no momento de escrever, as personagens de que eu necessito apresentam-se-me, sem que eu tenha um caderninho de notas [...] minhas personagens nascem em cada momento, são impelidas pela necessidade e não são cópias, não são versões. [...] eu posso dizer que não observo [...] o que acontece comigo é receber [...] sensações de toda a ordem, nenhuma delas com um propósito ou um fito, mas que depois quando necessito, quando preciso de pôr essa gente toda a funcionar, provavelmente uso tudo isso (SARAMAGO *apud* REIS, 1998 p 131 e 132)

Tomando como ponto de partida o fato da personagem nascer do imaginário do autor, Candido (1987) apresenta, primeiramente, a classificação de personagens quanto ao seu grau de afastamento em relação à realidade proposta por Mauriac: *disfarce leve do romancista*, personagens baseadas nas memórias do autor, ocorrem em autores memorialistas; *cópia fiel de pessoas reais*, reproduções de pessoas reais, ocorrem em autores retratistas, e *inventadas*, a realidade serve apenas como uma referência inicial, nascendo basicamente da imaginação do autor. Candido, todavia, discorda da nomenclatura *inventada*, uma vez “que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca” (CANDIDO, 1987, p 67).

Baseando-se nos primeiros tipos de personagens (reproduzido e inventado), Candido apresenta várias possibilidades de invenção.

Personagens que refletem com um certo grau de fidelidade modelos adquiridos pelo romancista através de experiências diretas, podendo ser interior ou exterior. No caso da experiência interior, o que ocorre é uma projeção das vivências do romancista em sua personagem, enquanto que nas experiências exteriores, ele retrata pessoas com as quais teve contato direto.

As personagens que refletem modelos anteriores são aquelas que o romancista retrata usando por base experiências indiretas, como documentos, testemunhos e sua imaginação passa a trabalhar na elaboração da personagem tomando essas informações como referências.

Há também as personagens construídas através de um modelo real, conhecido diretamente do escritor. Nesse caso a pessoa real serve apenas como um ponto de partida, pois, durante o processo de criação, ela é desfigurada, mesmo assim, continua sendo possível identificá-la na personagem.

Parecido com o processo anterior, tem a personagem concebida em volta de um modelo, conhecido pelo autor direta ou indiretamente. Nesse caso o modelo serve apenas como um estímulo à imaginação e à caracterização, sendo o resultado final nada semelhante ao modelo.

Ainda na linha de modelos reais, existem as personagens que são construídas com um modelo base, mas no desenvolver do processo de invenção, o romancista junta à modelo base outros modelos secundários, construindo a personagem pela imaginação.

As personagens arquitetadas através da junção de diversos fragmentos de diferentes modelos vivos, sem que um fragmento tenha maior importância que o outro. É dessa mistura que vai nascer a personalidade da personagem.

Por último, Candido (1987) apresenta uma personagem que é estruturada de forma bastante diferente das anteriores, ou porque sua base se dissipou em sua personalidade fictícia, ou porque, em seu processo de elaboração, não foi utilizado um modelo de forma consciente pelo romancista, ou porque o romancista não consegue identificar seus elementos que retomam a realidade. Essas personagens são criadas por experiências muito mais interiores que exteriores, são personagens repletas de simbolismo, corporificações de estímulos do autor.

Saramago mesmo afirma que não é o tipo de escritor que toma modelos vivos para a construção de suas personagens, mas há em seus livros personagens sólidas o suficiente para serem reconhecidas como personagens de ficção:

se eu não as vou buscar lá fora, está claríssimo que só as posso ir buscar dentro de mim. Dentro de mim, mas não como cópias, que por sua vez seriam cópias dessas minhas diferentes personalidades, antes como hipóteses, ou nem sequer como hipóteses, porque em momento nenhum eu

me sinto representado numa personagem de romance. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p 135).

O que ocorre em cada um desses trabalhos de invenção é a combinação da memória, observação e imaginação nos mais variados graus, embebidos das concepções intelectuais e morais do autor. Esse, porém, é um trabalho que acontece, segundo Candido (2006), de maneira mais inconsciente que consciente, o que impossibilita que os autores determinem com exatidão como se deu a cada aspecto da concepção de suas personagens, dependendo a natureza de suas personagens não apenas de sua memória, observação ou imaginação, mas também das suas intenções ao escrever o romance.

Sendo assim, a verossimilhança do romance “acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil” (CANDIDO, 1987, p. 75) Ou seja, a *vida* da personagem depende de toda a estrutura do romance, tornando o estudo de sua composição muito mais importante que a sua comparação com o mundo.

2.3 IDEOLOGIA, IDENTIDADE E SUJEITO NO DISCURSO

A definição de discurso é extremamente ampla e envolve todas as formas de comunicação desenvolvidas pelo homem. Se está passando uma mensagem, uma ideia, constitui discurso. O uso da linguagem pode contribuir tanto para a reprodução das estruturas sociais quanto para transformá-las.

O termo *discurso*, segundo Fairclough (2001), relaciona o uso da linguagem como forma de prática social. O discurso é usado tanto para representar a sociedade quanto como o modo como as pessoas agem sobre o mundo e sobre as outras pessoas, e seu papel na sociedade é de grande relevância. Uma vez que ele é moldado e restringido pela estrutura social, ele é construído e seu uso determinado de acordo com a necessidade do momento, de acordo com a situação social em que o indivíduo se encontra, sendo, portanto, constitutivo. A importância do discurso é tamanha que ele

(...) contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades, e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significados. (FAIRCLOUGH, 2001, p 91)

Ainda explorando os efeitos constitutivos do discurso, Fairclough enumera três aspectos de grande importância: primeiro, o discurso contribui para a construção das chamadas “identidades sociais” que seriam as posições que o sujeito ocupa dentro da sociedade; segundo, “o discurso contribui para construir as relações sociais entre as pessoas e, terceiro, o discurso contribui para a construção de sistema de conhecimento e crenças” (FAIRCLOUGH, p 91). São esses três aspectos que, segundo o autor, correspondem tanto a três funções da linguagem quanto às dimensões de sentido que coexistem dentro de todo discurso e ele as denomina função “identitária”, “relacional” e “ideacional”.

Rapidamente conceituando-as, a função “identitária” diz respeito à forma como as identidades sociais se estabelecem no discurso; a função “relacional” nos diz como as relações sociais, entre os sujeitos do discurso, são representadas e negociadas; por fim, a função “ideacional” vai tratar de como os textos significam o mundo, seus processos de produção e significação, entidades e relações nele evidenciadas. As funções “identitária” e “relacional” foram primeiramente abordadas por Halliday, que distingue uma função “textual” que também é incluída por Fairclough à sua lista como função do discurso. A função “textual” diz respeito a escolhas conscientes de como as informações serão apresentadas, se elas serão postas em primeiro plano ou relegadas ao segundo plano, se serão apresentadas como informações antigas, já dadas, ou se serão apresentadas como novas; se serão tratadas como tópico ou como tema e ainda a forma com a parte de um texto se liga com partes anteriores desse mesmo texto e às situações sociais localizadas “fora” do texto.

Enquanto o discurso como texto vai enfatizar aspectos de análise textual e estrutural, a prática discursiva vai se ocupar dos processos de produção (os textos são produzidos de acordo com contextos sociais específicos), distribuição (a forma como o texto será transmitido) e consumo desse texto (que também é diversificado de acordo com o contexto social, mas depende, também, dos modos de

interpretações disponíveis). Já o discurso como prática social é a dimensão mais relevante para este trabalho.

A ideologia, na visão de Fairclough (2006), nada mais é do que a construção da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais), elas fazem parte da estrutura social, mas que também podem ser alteradas na medida em que não satisfazem mais as necessidades de determinada sociedade, pois são construídas nas convenções. As convenções sociais implicam pressupostos ideológicos sobre as relações sociais e as identidades sociais tornando práticas normais no dia-a-dia revestidas de ideologia e, por ser difícil de compreender, as pessoas não estão necessariamente conscientes dos detalhes da significação ideológica contida em seus atos, até mesmo naqueles revestidos de revolta e intenção de mudança.

A partir da discussão sobre o nível de consciência do sujeito perante a ideologia, Fairclough apresenta a teoria *althusseriana*, na qual a ideologia é vista como naturalizada a tal ponto que qualquer autonomia possuída pelo sujeito é tida como meramente imaginária, porém, quando a sujeição se dá de forma contraditória, a naturalização se torna difícil de manter. Essa teoria, no entanto, é duramente criticada por Fairclough uma vez que ela praticamente ignora a capacidade do sujeito de agir de forma individual ou coletiva e o trata como incapaz de criticar ou se opor às práticas ideológicas. Mesmo os sujeitos sendo constituídos ideologicamente, Fairclough defende que eles são capazes de agir criativamente ao realizar suas próprias conexões entre as práticas discursivas e as ideologias, da mesma forma que são capazes de reestruturar as práticas e estruturas quando essas já não se adequam mais as suas necessidades. Para Fairclough (2001), “o equilíbrio entre o sujeito ‘efeito’ ideológico e o sujeito agente ativo é uma variável que depende das condições sociais, tal como a estabilidade relativa das relações de dominação”.

Da contradição iniciada na constituição do sujeito decorre a problematização das convenções e é dessa problematização que surgem as origens e motivações mais imediatas das mudanças discursivas. E o que seriam essas contradições? Somos socializados de acordo com um pensamento tradicional quanto à forma como devemos nos posicionar diante de situações e eventos sociais, porém relações mudam e se renovam, entrando em conflito com o tradicional, gerando assim

contradições na forma de agir e pensar dos sujeitos e o problema é formado. Ao tentar resolver tais problemas, o sujeito o faz sendo inovador e criativo, adaptando-se assim às convenções existentes de novas maneiras e contribuindo para a mudança social, cultural e discursiva.

2.4 IDENTIDADE FRAGMENTADA, O “EU” MODERNO

Durante os anos que antecederam o momento atual, chamado por muitos estudiosos de pós-modernidade, ou modernidade tardia, as identidades que cada indivíduo assumia perante a sociedade eram bem definidas e ajudavam a manter estabilizado o mundo social. Porém, acredita-se que, hoje em dia, tais identidades entraram em declínio, fazendo assim surgir novas identidades que acabam por fragmentar o indivíduo moderno. Essa fragmentação é chamada “crise de identidade” por fazer parte de um processo de mudança maior, que, segundo Stuart Hall (p. 7, 2006), “está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que” mantinham o indivíduo unificado, estável.

Há uma vertente, com a qual Hall (2006) concorda, que diz que as identidades modernas estão sendo fragmentadas. Mas ele lembra ainda que esse é um assunto muito complicado de se debater devido ao fato do conceito de “identidade” ser pouco desenvolvido e, por isso, pouco compreendido pela ciência social contemporânea.

No passado, as estruturas culturais (bem como seus conceitos) nas quais a sociedade se baseava como raça, sexualidade, nacionalidade, etc. eram muito bem definidas e, por isso, forneciam uma base sólida e estável para os indivíduos que a compunham. Mas, desde o final do século XX, tais estruturas têm passado por transformações e estas têm afetado, também, nossas identidades pessoais, as ideias que tínhamos de nós mesmos, segundo Hall (2006), como “sujeitos integrados”. Essa mudança, que ocasiona tanto um sentimento de perda do lugar social e cultural o qual esse indivíduo ocupava quanto um sentimento de perda de si

mesmo, pode ser chamada de “deslocamento ou descentração do sujeito” e é esse deslocamento que incita a dúvida e incerteza no indivíduo iniciando a crise de identidade.

Para entender melhor como a identidade era vista antes e hoje, o autor trabalha com três concepções diferentes de identidade: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo é baseado no conceito de um indivíduo completamente centrado, dotado de razão, consciência e capacidade de ação. Sua identidade nascia com ele e se desenvolvia à medida que esse indivíduo crescia, mas sua essência continuava sempre a mesma, imutável, sólida. Nessa concepção, o centro do sujeito era sua identidade, coração da sua personalidade. Já o sujeito sociológico era visto de forma mais complexa, sua identidade não era considerada autônoma e autossuficiente, mas sim fruto da interação com o meio e com outros indivíduos, que mediava os valores, sentidos e símbolos para o sujeito. Apesar da identidade do sujeito sociológico ser formada das interações social e pessoal, ainda se acreditava haver um núcleo ou essência interior que formava o sujeito, mas esse núcleo já não era mais imutável, os “mundos culturais ‘exteriores’” formam e modificam essa essência.

Essa concepção cultural de interação do sujeito faz com que o indivíduo veja a si próprio nessas identidades culturais, se reconheça nelas, tal é a força com que ele as internaliza. Dessa forma, passamos a ser um só com o lugar social que ocupamos no mundo. Segundo Hall (2006), “a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura” e é essa ligação que estabiliza não apenas o sujeito, mas também o mundo que ele habita.

A fragmentação do sujeito ocorre a partir do momento em que ele se percebe composto não de uma, mas de várias identidades que podem ser contraditórias e até mesmo não resolvidas. Essa percepção derruba o conceito de identidade una e estável que equilibrava a nossa subjetividade com as “‘necessidades’ objetivas da cultura” e o resultado é a crise, o colapso da identidade.

nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros: às

vezes consegue-se, outras vezes consegue-se com maus resultados, que podem levar ao suicídio ou que podem levar à loucura. Tenho que dizer que nunca passei por conflitos dessa ordem. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p 134)

Esse processo confuso, variável e problemático de identificação produz o sujeito pós-moderno. Um sujeito sem identidade fixa, permanente, que é formada e transformada sempre mantendo uma relação direta à forma como representamo-nos dentro do sistema cultural no qual estamos inseridos e, por isso, passa a ser definida historicamente e não mais biologicamente. Essas diversas identidades que coexistem de forma contraditória dentro do sujeito estão em conflito, constante movimento e se manifestam de acordo com o momento vivido pelo sujeito.

Essa pluralidade é percebida além do nível individual. A sociedade também passa por esse deslocamento no que diz respeito ao poder. Não há um centro único de poder, mas sim uma “pluralidade de centros de poder”, a sociedade se organiza e se articula em torno de diversos interesses e evolui a partir de si mesma, sendo a diversidade sua característica principal. São essas diferenças que impedem que muitas sociedades se desintegram completamente, pois elas possibilitam as mais diversas articulações com as novas sociedades que se formam. A estrutura da identidade permanece aberta, mas, se assim não fosse, não seria possível diferentes sociedades se articularem e, sendo assim, não haveria história. Ao mesmo tempo que esse constante deslocamento desarticula identidades consideráveis estáveis no passado, ele abre possibilidades para que novas identidades sejam criadas, uma reciclagem.

Três momentos distintos da identidade são elucidados na obra de Hall (2006) visando a uma maior compreensão do tema. Na época que precedeu a modernidade, as pessoas não eram consideradas indivíduos, mas o conceito de identidade existia, porém, além de ser diferente do conceito atual, era vivido de forma diferente. Com o avanço da modernidade, a noção de identidade muda e surge o sujeito como indivíduo, possuidor de sua própria identidade. As mudanças decorrentes da modernidade libertam o indivíduo das estruturas e tradições e o homem passa a constituir o centro do universo.

Descartes coloca o indivíduo como o centro da mente devido à sua capacidade de raciocínio, de pensar, um indivíduo consciente situado, desde então, no centro do

conhecimento. Ao mesmo tempo que esse conceito liberta o sujeito, ele também o aprisiona às consequências de suas práticas. Entretanto, essa ideia individualista do sujeito vai mudando à medida que as sociedades modernas vão se tornando mais complexas, até chegar ao ponto em que adquire um caráter mais coletivo e social. E para isso dois eventos foram importantes: a “biologização” do ser humano através da teoria evolutiva de Darwin e o surgimento das novas ciências sociais.

Com o surgimento do modernismo, o conceito de indivíduo volta a mudar, dessa vez sob uma ótica mais perturbadora onde o ambiente é apenas pano de fundo, completamente impessoal. O indivíduo nessa nova fase é tido como isolado, exilado ou alienado, uma prévia do que viria a ser o sujeito pós-moderno.

A fragmentação ou deslocamento que ocorre na identidade do sujeito pós-moderno acontece devido a várias rupturas no discurso do conhecimento moderno e Hall (2006) enumera cinco grandes avanços na teoria social e que ocasionaram o descentramento do sujeito.

O primeiro aconteceu com o pensamento marxista. Foi baseado no pensamento marxista que se deslocou a noção de sujeito como agente individual, tirou o homem do centro do sistema teórico e o inseriu nas relações sociais.

O segundo veio com a descoberta do inconsciente por Freud que acabou com a premissa do sujeito racional de Descartes. A subjetividade passa a ser produto do inconsciente e a identidade como algo em constante formação, incompleta, formada ao longo do tempo, através de processos também inconscientes.

O terceiro é associado ao trabalho “Linguística Aplicada” de Ferdinand Saussure. Segundo Saussure, a língua é um sistema social, e não individual e, portanto, não somos, de forma alguma, autores das afirmações que fazemos ou dos significados. Falar ativa uma infinidade de significados e símbolos apreendidos culturalmente e o próprio significado não pode ser visto como algo rígido, fixo, ele só é possível de ser inferido na relação que se estabelece entre uma palavra e outra.

O quarto resulta do trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault ao destacar um novo tipo de poder, o poder disciplinar. Ele pode ocorrer na forma de regulamentação, vigilância de um governo, do indivíduo ou do corpo, consiste em

manter o indivíduo sobre estrito controle e disciplina e seu principal objetivo é produzir um ser humano dócil, que não pensa ou age por si só. Mesmo sendo produto de uma coletividade, a técnica de aplicação desse novo poder individualiza o sujeito que, de forma isolada, cede mais facilmente ao controle.

O quinto e último descentramento citado por Halls é o feminismo, que descentralizou o sujeito através de fortes contestações. Contestou os conceitos clássicos de dentro e fora, privado e público; contestou, também, estruturas base da vida social como família, sexualidade, trabalho, direitos, deveres; formou novas identidades sexuais e de gênero; contestou, através da diferença sexual, a noção de que homens e mulheres eram partes iguais na humanidade.

Já tendo demonstrado como se deu a formação dos conceitos de sujeito e identidade e por quais mudanças eles passaram, Hall passa então a debruçar-se na fragmentação da identidade cultural.

A identidade cultural do sujeito é primeiramente formada por sua cultura nacional. A cultura referente ao lugar em que nascemos é uma das principais fontes de constituição da identidade cultural do sujeito. Pensamos nessas identidades como se fizessem parte da nossa natureza, mas elas não nascem conosco, essas identidades são impressas no sujeito com o tempo, mas ficam enraizadas e compõem o que chamamos de nacionalidade. O sujeito, por mais autônomo que seja, só pode agir ou existir por identificar-se com algo maior (grupo, classe, sociedade, nação).

Sendo assim, a nação é mais que uma entidade política, ela é uma comunidade onde as pessoas que nela habitam identificam-se como um todo, compartilham dessa ideia de nação que é representada através de sua cultura e gera assim um sentimento de lealdade. A organização dos sujeitos em nação facilita para criar padrões na comunicação, como a escolha de uma língua dominante, homogeneização cultural que liga um sujeito a outro através da identificação. Essa homogeneização pode ser por tradições que darão continuidade a um passado histórico, memórias do passado, desejo de viver em conjunto e de perpetuar aquilo que foi recebido dos antepassados (conhecimentos, terras, língua, costumes, etc.)

Atualmente a identidade nacional vem sofrendo grande interferência externa advinda da globalização. A globalização mexe com a vida social em termos de tempo e espaço e exerce um grande efeito sobre as identidades culturais. O lugar permanece fixo, mas o espaço pode ser cruzado em segundos, não havendo mais a obrigatoriedade de se estar fisicamente presente para relacionar-se com o outro.

A intensidade com que a vida social tem sido mediada pelo mercado global é a mesma com que as identidades se desvinculam de tempo, lugar, história e tradições. As diferenças que definiam a identidade foram reduzidas e com isso a identidade nacional fica mais exposta a influências externas e acaba sendo enfraquecida e alguns teóricos acreditam que essa interdependência global pode levar a um colapso de todas as identidades culturais e que é isso que estaria produzindo essa fragmentação cultural, com inúmeros estilos, ênfase no impermanente, na diferença, na instabilidade.

Para Hall (2006) parece improvável que haja uma aniquilação das identidades nacionais em decorrência da globalização, uma vez que há ainda uma demanda muito forte por uma diferenciação étnica. Sendo assim, o que deve ocorrer é o surgimento de novas identidades tanto globais quanto locais.

Apreendida a noção do que seria a fragmentação da identidade e como ela ocorreu, passamos a tentar entender a maneira complexa como o “*eu*” se reflete na sociedade, e para isso precisamos entender a ordem social que o cerca. Anthony Giddens (2002) identifica, através de análises, como a modernidade se reflete na formação da identidade do indivíduo.

A modernidade tem um modo operante muito distinto das épocas que a precederam. É uma sociedade muito mais dinâmica, seus hábitos e costumes tradicionais passam por forte período de relocação, para se adaptar ao impacto da globalização. Todas as alterações que ocorreram dentro das instituições (meios de comunicação, escolas, governos, bancos, etc) atingiram diretamente “com a vida individual, e portanto com o eu” (GIDDENS, 2002, p. 9). O *eu* não pode ser visto como uma entidade passiva, em que suas autoidentidades são determinadas apenas pelas influências externas, os indivíduos são seres ativos que contribuem

diretamente com influências sociais que recebem e as consequências geradas por essa interação são globais.

A dúvida, geradora da crítica moderna, pode ser encontrada não apenas na consciência filosófica, mas também na vida cotidiana, segundo Giddens (2002), na modernidade não existem certezas, há possibilidades e que por isso estão sempre abertas à revisão, podendo mudar sempre que necessário. A esse contexto Giddens (2002) dá o nome de modernidade tardia e diz ainda que, assim como os contextos institucionais, o “*eu*” deve ser construído por meio de reflexões, tarefa nada fácil de ser realizada em meio a tantas possibilidades, com tantas opções e nenhuma certeza.

Nesse mundo incerto e inseguro serão as noções de confiança e risco que adotaram papel importante nas escolhas a serem realizadas pelo indivíduo. A confiança, crucial para Giddens (2002), no desenvolvimento da personalidade, poderá se manifestar de duas maneiras. Em sua manifestação mais genérica a confiança está ligada à sensação de segurança que adquirimos logo na infância, primordialmente adquirida por intermédio dos pais. Já em sua manifestação mais específica, a confiança é um meio de interação do indivíduo com os sistemas abstratos advindos da modernidade tardia. Seria o voto de confiança, pular de olhos fechados acreditando que terá alguém para lhe segurar. E é mais precisamente nessa manifestação específica da confiança que a noção de risco irá se mesclar. O indivíduo deve analisar quais os riscos que envolvem cada tomada de decisão e as chances que determinada situação tem de produzir resultados positivos para esse indivíduo quando ele começar a realizar suas atitudes. A análise dos riscos, assim como a confiança, está cercada de incertezas, “dado o caráter móvel das instituições modernas, associado à natureza mutável e muitas vezes controversa dos sistemas abstratos.” (GIDDENS, 2002, p. 11)

Com a globalização, os acontecimentos distantes passam a exercer cada vez mais uma influência maior sobre os acontecimentos próximos e sobre o que Giddens chama de “intimidades do *eu*”. As mídias, por serem as maiores propagadoras do global, passam a desempenhar um papel cada vez mais importante na organização social e na formação das identidades. Esse movimento que amplia as fronteiras e aumenta a interatividade de diversas culturas faz com que a tradição perca espaço e

a vida social passe a ser reconstituída dentro dos conceitos de local e global. Com toda essa pluralização de contextos e diversidades de autoridades, torna-se cada vez mais importante a escolha de um estilo de vida para que seja possível para o indivíduo constituir sua autoidentidade e definir suas atividades diárias. Para Giddens, todo esse processo afasta do indivíduo a possibilidade de emancipação criando, ao mesmo tempo, mecanismos de supressão do *eu*, uma vez que o “estilo de vida” condicionará as decisões a serem tomadas e até mesmo o curso que suas ações irão seguir.

Em um dos pólos entre o local e o global está o que Giddens (2002) chama de “transformação da intimidade”. A intimidade surge de acordo com os aspectos internos das relações. Para que novas relações se estabeleçam, é preciso que haja intimidade e a intimidade vai surgir junto com o que Giddens denomina “relação pura”, que seria uma relação na qual os critérios externos já não exercem influência, o importante é unicamente a retribuição que pode se dar, a confiança aqui se dá devido a uma revelação mútua e assim como a autoidentidade, a relação pura tem que ser reflexivamente controlada a longo prazo. Outro aspecto importante para poder se ter uma relação pura é a existência de compromisso com a relação e com a outra ou outras pessoas envolvidas.

É errado supor que a identidade tem se tornado cada vez mais narcisista. Essa seria apenas mais uma das tantas possibilidades que a junção identidade, vergonha e projeto reflexivo do *eu* fazem surgir, mas, para Giddens, a falta de sentido pessoal gera o que o autor denomina “isolamento existencial”. Nesse isolamento, o indivíduo não se afasta dos outros indivíduos. Necessariamente, o que ocorre é uma quebra nos recursos morais necessários para viver de forma plena e satisfatória, “para muitas pessoas, o contato direto com eventos e situações que ligam a vida individual a questões mais amplas de moralidade e finitude são raras e fugazes” (GIDDENS, 2002, p. 15)

3 ANÁLISE

A pesquisa científica realizada neste trabalho é classificada como qualitativa, pois reúne opiniões e informações sobre assuntos que envolvem o tema (a identidade fragmentada da mulher do médico). Segundo Minayo (1993, p. 244), a pesquisa qualitativa utiliza uma “abordagem dialética (...) [atuando] em nível dos significados e das estruturas, entendendo estas últimas como ações humanas objetivadas e, logo, portadoras de significado” enquanto, “ao mesmo tempo, tenta conceber todas as etapas da investigação e da análise como partes do processo social analisado e como sua consciência crítica possível” (MINAYO, 1993, p. 244-245)

Tem caráter bibliográfico e teórico por buscar traduzir as opiniões, estruturar e relacionar sistemas e modelos teóricos através de conhecimento científico previamente acumulado sobre o problema a ser explorado “a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites”. (FONSECA, 2002, p. 32)

Ainda quanto à metodologia, o método científico adotado neste trabalho é o método indutivo. Essa opção se justifica porque o método escolhido permite partir da observação de dados particulares, suficientemente constatados, inferindo-se, assim, uma verdade geral que pode ou não estar contida no assunto proposto.

Enquanto procedimento, este trabalho realiza-se por meio de informações e teorias contidas em livros que abordam a pós-modernidade, a formação da identidade, a subjetividade, a identidade na pós-modernidade, a análise literária, o narrador, a personagem e sua construção no romance **Ensaio sobre a cegueira**. Configurando-se, primeiramente, uma pesquisa documental, seguida de uma análise, a ser desenvolvida neste capítulo, a partir de trechos que mostram um momento específico da personagem escolhida, a mulher do médico, na obra **Ensaio sobre a cegueira** de José Saramago.

Nos capítulos anteriores a esse, o objetivo foi relacionar o escritor em questão e, portanto, suas obras com o período do pós-modernismo, e mostrar como se

descrevia o processo de formação da identidade anteriormente e como se descreve esse processo atualmente, processo que traz em si uma vasta gama de significados compostos pelas ideias e os conceitos construídos (muitas vezes de forma tão natural que mal percebemos) pela sociedade, ideias, conceitos, comportamentos que moldam e constroem quem imaginamos ser, nossos valores morais e culturais.

Agora, através da análise dos trechos escolhidos, pretende-se mostrar como ocorre uma das fragmentações de identidade pela qual passa a mulher do médico, provando-se assim que, além de se tratar de uma obra pós-moderna, grande parte da complexidade, profundidade e capacidade de surpreender o leitor das quais uma personagem redonda é dotada advém das fragmentações que ocorrem com sua identidade, fragmentação essa que não acontece em apenas um único momento, mas que se estende por várias passagens da obra, gerando conflitos internos na personagem mesmo depois de consolidar-se.

3.1 SIMPLIFICANDO A ANÁLISE

Antes de começar a análise propriamente dita, alguns esclarecimentos se fazem necessários. O que vem a ser uma análise? Massaud Moisés (2007, p.13) a define como sendo

um processo de conhecimento da realidade que não é exclusivo de ciência alguma, nem mesmo de filosofia alguma, religião alguma ou arte alguma. Sempre que um objeto, um conceito, uma equação matemática, uma ideia, um sentimento, um problema, etc., é decomposto em suas partes fundamentais, está-se praticando uma análise.

Portanto a análise literária nada mais é do que a decomposição de um texto literário em partes, para conhecê-lo a partir de sua base e assim compreendê-lo melhor. E então surge outra questão de importante definição: Quais textos podem ser considerados literários? Mais uma vez, Massaud Moisés (2007, p. 14) lembra que “*somente se consideram literários os textos que se proponham específicos fins literários [...] o conto, a novela, o romance, a poesia e o teatro (este, apenas enquanto texto [...])*”.

Não se pode, no entanto, afirmar que toda análise literária seja uma crítica, embora toda crítica literária estabeleça-se a partir de uma análise, não importando a natureza da crítica:

a) ainda quando o crítico não exponha ao leitor a desmontagem que procedeu dos textos literários que interpreta e julga [...]; b) ainda quando [...] o crítico empreende-a mentalmente; c) ainda quando não se dê conta de que sua postura diante do texto é primeiro analítica e depois crítica (MOISÉS, 2007, p. 14)

A análise seria então, segundo Moisés (2007, p. 15), “uma *preparação para crítica literária*”, pois é através dela que o crítico irá coletar as informações necessárias para realizar sua crítica.

Dentre seus objetivos, encontra-se o de “libertar o texto do peso morto dos preconceitos e das convenções ou das ideias passadas em julgado, a fim de redescobri-lo vivo, dinâmico, inesgotável e novo” (MOISÉS, 2007, p. 17). Porém, não é tão simples para o analista retirar de seus olhos por completo a venda do preconceito, mas, para Moisés, mesmo que a total destituição de sua carga ideológica por parte do analista seja algo utópico, ele deve focar-se na

tentativa de evitar que se distorça a substância do texto forçando-a a encaixar-se nas concepções conscientes ou inconscientes do crítico. [...] antes compreender o autor na obra que nesta projetar sua ideologia, suas frustrações e tendências psíquicas. (MOISÉS, 2007, p. 36)

Ele tem que ter sempre em mente que um texto é como um ser vivo, composto não tão-somente por palavras, mas também “da cultura em que foi produzido, da Língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo” (MOISÉS, 2007, p. 17) em que foi concebido. Ao decompô-lo para análise, é inevitável que se descubram dúvidas, problemas, as mais diversas questões (resolvidas, ou não) todas decorrentes dessa imensa gama de influências diretas e indiretas que estavam presentes e eram de grande importância durante o momento de sua criação.

Realizar uma análise literária é transpassar para o papel seu modo de ler, de ver o texto. Uma boa análise depende do leitor do texto, se este sabe encontrar os núcleos de interesse dentro dele, podendo assim focar toda sua atenção; e da profundidade da leitura realizada, ao ler um texto literário é necessário, ao leitor, sempre ter em mente que esse encerra em si uma vasta gama de sentidos. Segundo Moisés (2007, p. 22-23), “Sendo a análise um esforço do leitor por superar as

barreiras interpostas naturalmente pelo texto a quem pretenda sondar-lhe os domínios”, se o analista for capaz de realizar uma leitura aprofundada, não sabendo onde focar sua atenção, jamais será capaz de compreender verdadeiramente seu objeto escolhido ou de eleger sua melhor característica para ser analisada.

3.2 IDENTIDADE FRAGMENTADA: A MULHER DO MÉDICO, ASSASSINA

Os trechos abaixo pertencem à **Ensaio sobre a Cegueira**, romance de José Saramago (1922-2010), publicado em Portugal, pela Editorial Caminho S.A., no ano de 1995 em um único volume. Os fragmentos a serem analisados podem ser encontrados entre as páginas 142 e 189 da 1ª edição, 66ª reimpressão, edição de 2013 pela editora Companhia das Letras.

Esta análise foca-se primordialmente na personagem mulher do médico, optando por uma abordagem essencialmente dinâmica, embora possa haver uma breve análise estática, a fim de complementar e auxiliar no desenvolvimento da abordagem principal, pois é a que melhor atende ao proposto por esta pesquisa. A análise dinâmica, segundo Moisés (2007), ocupa-se da continuidade para que, dessa forma, seja possível expor a evolução externa e/ou interna da personagem ao longo do romance. Somente desmontando a personagem a partir do enredo no qual está inserida é que é possível perceber que sua identidade não resulta unicamente do que essa personagem pensa de si mesma, mas também de um conjunto de fatores que se desenvolvem energicamente no corpo do enredo. Ricas e amplas em significações, camaleônicas, as personagens redondas

somente nos dão ideia de sua identidade profunda quando, fechado o romance, verificamos que, através de tantas modificações, apenas nos deram expressão à multiforme personalidade que possuem: sua identidade não se manifestaria por meio de uma só faceta, mas quando fossem conhecidas todas as mutações possíveis. (MOISÉS, 2007, p. 113)

3.2.1 Síntese da obra: Ensaio sobre a cegueira

Um dia normal, final do dia, todos voltando do trabalho para casa quando, de repente, um carro não anda. Seu condutor está cego. Uma alma caridosa o leva até sua casa. Como pagamento pela boa ação, não pede nada, mas leva seu carro. Sua esposa o leva até um consultório oftalmológico, na sala de espera: uma moça de óculos escuros, um rapazinho estrábico e um senhor com um tapa olho. O médico lhe dá preferência, afinal, seu caso não é um caso qualquer, cegar tão jovem, sem qualquer registro de doença, sem qualquer aviso, ainda mais uma cegueira branca. O médico o examina e não encontra qualquer vestígio de que haja algo de errado em seus olhos. Mistério, não há resposta. O médico se propõe a estudar o caso, por precaução pede alguns exames.

Em sua casa, o médico conta a sua esposa o estranho caso e põe-se a estudar quais as possibilidades. Enquanto isso, o ladrão cruza a cidade enquanto tenta encontrar alguma desculpa que o alivie por ter roubado um cego. Batem à porta, a mulher do ladrão atende. Um policial? Sim, mas não veio prender seu marido, mas sim levá-lo até sua casa, estava cego. Há alguns quilômetros dali, no escritório de sua casa, o medo perpassa o médico que nesse mesmo instante percebe: vai cegar. Em um momento não muito distinto, a moça de óculos escuros, em um quarto de hotel, após aproveitar o êxtase do gozo abre seus olhos e desespera-se: está cega.

Na manhã seguinte, depois de comunicar sua cegueira à sua esposa, o médico toma a atitude de ligar para o ministério da saúde e dar o alerta, pois se trata de uma doença nova e com alto grau de contágio. Primeiramente, não é levado a sério, mas os casos multiplicam-se, o que fazer? Quarentena. Isolar tanto os cegos como quem com eles tiveram contato. Onde? Um supermercado em processo de falência? Muitos impedimentos legais, muito complicado. Um quartel desativado? Seria o mais adequado em termos de segurança, porém, por ser muito grande, seria também muito dispendioso. Uma feira em construção? As indústrias não iriam gostar, investiram milhões na obra. Um manicômio abandonado? É que os cegos serão mantidos.

Batem à porta, a mulher do médico já arrumou a mala do marido e, sem seu conhecimento, a sua. É do governo, vieram buscar o cego e somente o cego, mas sua mulher entra junto e antes que qualquer coisa possa ser feita, anuncia: acabei de cegar. No manicômio, além do médico e sua esposa, encontram-se o ladrão, o primeiro cego, a moça de óculos escuros, o menino estrábico. O ambiente é precário, sujo, faz muito tempo que fora abandonado, dos canos não sai mais do que a água que há muito apodreceu nos canos,

É nesse ambiente insalubre, com pouca comida, que esse grupo terá de viver. Seus direitos como cidadãos são apagados pelo governo, o que acontece ali dentro já não lhes interessa mais, desde que eles não se atrevam a deixar o local, caso o tentem receberão dois avisos, no terceiro serão sumariamente eliminados. Eles começam a organizar-se dentro das camaratas (imensos salões com várias camas onde as luzes jamais apagam). Com o aumento de cegos e a superlotação do manicômio, a condição vai se deteriorando cada vez mais, não há o básico para higiene e os cegos começam a não se incomodar com o mau cheiro causado pela falta de banhos, pelas necessidades que são feitas de forma desorganizada em qualquer lugar fora das camaratas.

O ponto de tensão é a comida, que passa a ser entregue cada vez mais em menores quantidades. Até que, um grupo de cegos munidos de uma pistola, resolve tomar o poder. Passam a fazer a coleta dos alimentos e anunciam que para comer terão que pagar e quando os recursos de valor já foram todos entregues aos ladrões, eles desenvolvem outra moeda de troca: as mulheres. Decisão que pode até funcionar para os ladrões por alguns dias, mas logo a situação inverte-se e não termina nada bem, culminando em assassinato e em um incêndio que destrói por completo todo o manicômio.

É somente com o incêndio que eles acabam por descobrir que os guardas que os mantinham presos, já não se encontram em seus postos. Devem ter cegado, todos eles. Estão livres, mas para onde ir? Como chegar? Para a sorte do grupo da mulher do médico, eles contam com uma pessoa que ainda pode ver e, portanto, é capaz de guiá-los na busca de suas casas e comida, mas agora eles têm que adaptar-se a essa nova realidade, viver em um mundo de cegos nômades, incapazes de montar acampamento fixo, incapazes de encontrar seus conhecidos, de encontrar seus lares, novos lares passam a ser formados, novas relações se

fazem necessárias e, parafraseando a mulher do médico, os verdadeiros sentimentos de cegos estão a nascer, máscaras não são necessárias e antigas convenções sociais já não têm grande valor.

A mulher do médico apegase a seus companheiros e iniciam juntos a jornada em busca de comida, roupas e de seus lares. Não há uma cura e ninguém sabe quanto tempo durará, mas, nesse meio tempo, eles se agarram uns aos outros, dividindo experiências, intimidades, agarrando-se ao mínimo de humanidade que lhes resta.

3.2.2 *Análise estática: quem é a mulher do médico*

Saramago, a princípio, não revela muito sobre a personagem, em nenhum momento é mencionado se ela possuía, ou não, um ofício. Como todos os personagens, não lhe é atribuído nome próprio, enquanto o seu convívio se restringe a ela e a seu marido (o médico). Ela é reconhecida como “mulher” e a partir do momento em que são levados para o manicômio, e seu círculo de convívio aumenta, ela passa a ser reconhecida como a mulher do médico.

A mulher do médico é uma mulher a caminho da meia idade, já contando quarenta anos, de corpo bonito, bem desenhado. É também uma esposa carinhosa, atenciosa, interessa-se pelo cotidiano do marido e entende de sua profissão (oftalmologista) o suficiente para manter com ele uma conversa superficial sobre o assunto. Não lhe é destacada, a princípio, qualquer característica física ou intelectual fora do comum. Não possui filhos com seu marido e nutre por este um amor sincero, que é posto à prova e comprovado no momento que ele cega, pois recusa-se a deixá-lo ir sozinho para onde quer que lhe estivessem levando. E para isso mente, diz que também está cega, para que fossem obrigados a levá-la junto.

É no desenrolar da trama que essa personagem vai revelando sua força. Inicialmente, uma sombra de seu marido, sendo seus olhos quando necessário, vai adquirindo consciência da importância de ainda possuir olhos e tomando para si responsabilidades: de forma mais pontual, por aqueles com quem se identifica

devido a uma ou duas experiências compartilhadas; e, de forma mais permanente, por aqueles com quem desenvolveu, de alguma forma, um laço emocional.

Devido à natureza profunda dessa personagem, é possível classificá-la como sendo uma personagem redonda, pois ela se adapta constantemente às situações a que é exposta, surpreendendo ao leitor e a si mesma com suas escolhas. Seu crescimento se dá de forma gradual no desenrolar do enredo e seu comportamento chega a motivar mudança de postura e até mesmo de atitude em outros personagens. Seu aspecto psicológico e pensamentos, além das suas ações, são constantemente narrados por um narrador onisciente e intruso e, sem a presença deste, seria impossível ao leitor ter acesso à essência *mutante* dessa personagem.

3.2.3 Análise dinâmica: fragmentando-se

De todas as transformações, fragmentações, adequações pelas quais a identidade da personagem em questão passa durante o romance, a escolhida é a que aqui será denominada de *a assassina*, por se tratar da possibilidade, concretização e aceitação do assassinato, por ela cometido, de outra personagem do romance, e será demonstrada através das análises dos trechos a seguir, apresentados na ordem em que ocorrem no livro.

[...] E tu, disse o da pistola, não me hei-de esquecer da tua voz, Nem eu da tua cara, respondeu a mulher do médico.

Ninguém pareceu reparar no absurdo de dizer uma cega que não se vai esquecer de uma cara que não viu. (SARAMAGO, 2013, p. 141)

Contextualizando, o trecho acima é composto de um rápido diálogo entre o cego da pistola e a mulher do médico. Esse é o líder de um grupo de cegos que se autointitulou governante da comida. Esse grupo se diferencia dos demais cegos por ser um grupo pequeno, formado unicamente por homens, jovens, fortes, contando com um cego cuja cegueira é negra e que há muito já havia se adaptado à sua condição de cego e com seu líder, que tinha em seu poder uma arma de fogo. Tomando o poder pela força, eles decidem que, a partir daquele dia, seriam eles quem recolheriam as rações de comida, e quem quisesse comer deveria pagar. Provocados pela mulher do médico, explicam como deverá proceder o pagamento,

cada camarata deveria eleger dois responsáveis por recolher os bens de valor que ali tiverem e levar para eles. Quanto de comida cada camarata teria direito seria decidido por eles, na hora e a depender dos valores recebidos.

É nesse momento que a identidade da esposa do médico começa a mudar. Ela adota um tom mais autoritário, decidido e destemido, respondendo à ameaça do cego da pistola com uma outra, mas muito mais reveladora, não só por revelar sua condição de não cega a quem estivesse disposto a ouvi-la, mas também por revelar sua ausência de medo perante mais essa nova ameaça. A arma que esse grupo utiliza para subjugar aos demais cegos, o medo, não a atinge enquanto indivíduo, ela se recusa a submeter-se ao seu domínio. Essas são características que lhes serão essenciais para a concretização de sua mudança. É a partir dessa pequena rachadura e dos tremores que a seguirão que a fragmentação em sua identidade se sucederá.

Nesse trecho, o narrador não interfere na fala dos personagens, mas aparece logo abaixo para frisar o absurdo que a fala da mulher do médico representa dentro do contexto específico: um manicômio povoado por cegos; ele também, o faz para chamar a atenção do leitor para uma revelação que passou despercebida para os demais personagens. Dentro daquele contexto social, assumir sua capacidade de ver passa a ser um risco e a impulsividade da personagem acaba por revelar a total ausência de medo.

Outro ponto importante para o entendimento do trecho são as particularidades na escrita de Saramago que formam o seu estilo. Ao ler o trecho referente ao diálogo, podemos ver a ausência de travessão ou aspas para demarcar onde se inicia a fala de uma personagem e onde deveria estar o ponto final, uma vírgula seguida de letra maiúscula na troca de turno de uma personagem para outra. Essa continuidade linear quase sem pausa alguma é o que dá vida à sua escrita e a aproxima de um diálogo oral.

[...] começou a esvaziar uma bolsa onde tinha reunido uns quantos produtos de beleza e outras miudezas, quando não podia imaginar as condições em que estava destinada a viver. No meio dos frascos, caixas e tubos vindos doutro mundo, havia uma tesoura comprida, de pontas finas. Não se lembrava de a ter posto ali, mas ali estava. A mulher do médico levantou a cabeça. Os cegos esperavam, o marido tinha ido até à cama do primeiro cego, conversava com ele, a rapariga dos óculos escuros dizia ao rapazinho estrábico que a comida já não tardava, no chão empurrado para trás da mesa-de-cabeceira, como se a rapariga de óculos escuros ainda tivesse querido, com um pueril e inútil pudor, ocultá-lo das vistas de quem não via,

estava um penso higiênico manchado de sangue. A mulher do médico olhava a tesoura, tentava pensar por que razão a estaria olhando assim, assim como, assim, mas não encontrava nenhuma razão, realmente que razão podia achar-se numa simples tesoura comprida, deitada nas mãos abertas, com as suas duas folhas niqueladas e as pontas agudas e brilhantes, Já tens, perguntava de lá o marido, Já a tenho, respondeu, e estendeu o braço que segurava a bolsa vazia enquanto o outro braço se movia para trás das costas, a esconder a tesoura, Que se passa, perguntou o médico, Nada, respondeu a mulher, como poderia igualmente ter respondido Nada que tu possas ver, deves é ter estranhado a minha voz, foi só isso, nada mais [...] A mulher do médico esperou que o marido e o primeiro cego voltassem as costas, que a rapariga dos óculos escuros se debruçasse para o rapazinho estrábico, Faz de conta que sou a tua mãe, dizia, pago por mim e por ti, e então recuou até à parede do fundo. Ali, como ao longo das outras paredes, havia grandes pregos espetados que deviam ter servido aos loucos para neles dependurarem sabe-se lá que tesouros e manias. Escolheu o mais alto a que podia chegar, e enfiou nele a tesoura. [...] Quando chegaram à porta da camarata, terminada a colecta, o médico perguntou, Entregámos tudo, responderam-lhe que sim umas quantas vozes resignada, houve quem tivesse ficado calado, a seu tempo saberemos se foi para não mentir. A mulher do médico levantou os olhos para onde a tesoura estava. Estranhou vê-la tão alto, dependurada por uma das argolas ou olhais, como se não tivesse sido ela própria quem a tinha posto lá, depois, de si para consigo, considerou que havia sido uma excelente ideia trazê-la, agora já poderia aparar a barba do seu homem, torna-lo mais apresentável, uma vez que, já se sabe, nas condições em que vivemos é impossível um homem barbear-se normalmente. (SARAMAGO, 2013, p. 142-144).

O momento descrito acima inicia-se com os cegos da primeira camarata reunidos e, juntos, após terem tomado a decisão de obedecer às ordens de seus novos opressores e elegido seus representantes, aguardam a esposa do médico terminar de esvaziar uma bolsa sua, a qual enchera de supérfluos antes de saber as condições do local para onde ela e seu marido seriam levados, na qual transportariam os pertences de valores da camarata. É nesse exato momento que a mulher do médico encontra, no fundo da bolsa, uma tesoura. A emoção que seu primeiro contato com o objeto gera é de surpresa, ela levanta a cabeça, instintivamente, para ver o que os cegos faziam, como quem verifica para ter certeza de que está só, só com a sua descoberta e com os pensamentos que se formam em sua mente.

Ao ser, bruscamente, tirada de seus devaneios pela fala de seu marido, ela, instintivamente, lhe estende a bolsa vazia e, levando a mão da tesoura às costas, esconde o objeto. Ele, mesmo não podendo ver seus gestos, percebe a hesitação em sua voz, que ela logo disfarça e espera pacientemente até que todos estejam novamente absortos em seus afazeres e dirigiu-se ao fundo da camarata para guardar seu tesouro, no lugar em que, antes, os loucos guardavam os seus. Queria protegê-lo dos outros que, cegos, jamais imaginariam que haveria pregos nas

paredes e que em um deles descansava a tesoura da mulher do médico. Ao mesmo tempo, não podia deixá-la escapar de seu alcance, por isso o prego escolhido foi o mais alto que ela podia alcançar.

Minutos depois, já deitada em sua cama, sua atenção é novamente voltada para a tesoura, quando seu marido, antes de sair para realizar o pagamento, faz a seguinte pergunta: “Entregamos tudo”. Ela não se mexe, apenas levanta seus olhos para a tesoura, agora distante, pendurada na parede por uma de suas argolas. Nesse instante, a personagem tenta se afastar da culpa de um pensamento que já existe dentro dela, mas que ela ainda não conseguiu colocá-lo em palavras, por isso o estranhamento, por isso a sensação de que não havia sido ela que colocou a tesoura ali e, finalizando, já que ela não conseguiu tornar conscientes suas intenções, ideias inconscientes, ela “apela” para o uso óbvio que a tesoura poderia ter, aparar cabelos, no caso, “a barba de seu homem, torná-lo mais apresentável”, tornar um homem cego mais apresentável para outras pessoas também cegas: a fuga consciente da mulher do médico do seu inconsciente que tanto lhe assusta.

Tirando alguns breves momentos em que a personagem é retirada de seus pensamentos pela voz do marido, o trecho que descreve o primeiro encontro da mulher do médico com a tesoura é retratado quase que em totalidade pela voz do narrador de forma tão intrusiva que se mistura ao pensamento da personagem tornando-se uma espécie de fluxo de consciência desta. Apesar de toda sua onisciência, de sua invasão à mente da personagem, ele só é capaz de nos dizer aquilo que de fato acontece. “A mulher do médico **tentava** pensar por que razão a estaria olhando assim”. A falta de informação a respeito do significado do olhar da personagem instiga a curiosidade do leitor que acaba por manifestar-se na narrativa como uma pergunta, também expressa na voz do narrador, “assim como”, mas como já foi mencionado, a onisciência do narrador tem seu limite definido pela consciência e pelo conhecimento da personagem-alvo de sua narração e, no caso acima mencionado, a própria personagem desconhece o motivo de seu olhar, limitando a resposta do narrador a um mero “assim”.

O zelo do narrador ao descrever a tesoura tão poeticamente: o material do qual ela é feita, o brilho de suas lâminas, seu comprimento longilíneo e a natureza afiada de suas pontas, sua posição nas mãos da mulher do médico têm três funções de fundamental importância para o romance: primeiro, o narrador mergulha seu leitor

dentro do olhar da esposa do médico, mudando o foco narrativo para além do pensamento da personagem; segundo, a personificação da tesoura, que, a partir daquele instante, passa a ser uma personagem extra na narração; e, terceiro, o aumento da atmosfera de tensão que começou a se formar com o aparecimento desse grupo dominante de cegos. Todos esses efeitos só são alcançados na narrativa através da delicadeza e do detalhamento com que o narrador descreve o objeto em questão, a tesoura. Outro ponto de relevância, no que se refere à personificação da tesoura, está em uma interessante escolha lexical. Ao dizer: “dependurada por uma das argolas ou **olhais**”, o narrador utiliza o termo **olhais** que, no plural, é utilizado por veterinários para indicar, segundo definição obtida no **Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis Moderno** versão eletrônica, “depressão sobre as arcas dos olhos do animal”, permitindo, assim, afirmar que a personificação da tesoura (lembrando mais uma vez, que, o termo *personificação* aqui não é utilizado com o sentido de tornar igual a uma pessoa, mas sim no sentido de virar uma personagem) se torna evidente.

Os pontos finais que se evidenciam no trecho não marcam o final de uma sentença, ou o final de uma ideia. Sua função é subvertida a: uma pausa que muitas vezes induz no leitor a demora que o movimento demanda, seja um levantar de olhos, a visualização de um ambiente; mudança de foco narrativo, do ato de descrever para a invasão da mente da personagem; mudança da voz do narrador para a voz das personagens. Já as falas de personagens que cortam o fluxo de pensamento de outra personagem são separadas por vírgula, sendo diferenciadas pela caixa alta no início da fala, pois são ações que ocorrem de forma mais abrupta. Esses aspectos, todos referentes ao estilo *saramaguiano*, conferem maior realidade e credibilidade à sua escrita, além de colaborar com o clima de tensão e ritmo acelerado do instante narrativo.

Nos atos da personagem de, instintivamente, esconder a tesoura dos cegos, mentir para o marido quando esse percebe algo estranho em sua voz, de escolher um lugar de difícil alcance para guardar a tesoura e de necessitar fornecer a si mesma um motivo para manter a tesoura e justificar seu excitamento diante do objeto, podem ser percebidos como sinal de culpa por um pensamento, ainda não revelado, não aceito na sociedade na qual ela vivia antes de ser “exilada” junto com seu marido em um manicômio agora governado por cegos. Essa culpa que lhe foi

imposta pelas regras de sua antiga sociedade ajuda a reforçar aquilo que seus pensamentos pouco foram capazes de materializar: intenção. Intenção essa suspensa no ar e que começa a se desenhar de acordo com a tensão da própria personagem.

[...] com os olhos fitos na tesoura pendurada na parede, a mulher do médico estava a perguntar-se a si mesma, De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada mais. [...] Olhou o marido, que dormia pesadamente, num sono de pura exaustão. Não chegara a dizer-lhe que tinha trazido a tesoura, que um dia destes lhe havia de aparar a barba, é trabalho que até um cego é capaz de fazer, desde que não se chegue demasiado as lâminas à pele. Dera a si mesma uma boa justificação para não lhe falar da tesoura, Depois vinham-me aí os homens todos, não fazia outra coisa que cortar barbas. (SARAMAGO, 2013, p. 151-152)

O trecho acima se passa à noite, depois de discutirem sobre as “observações” feitas pelo médico em sua ida à camarata dos cegos ladrões. Mesmo impossibilitado de saber com precisão quantos eram, o médico conseguiu perceber que um dos cegos era diferente dos demais, pois ele conseguia fazer as contas e o inventário das coisas que as outras camaratas lhes traziam. Passaram a discutir então a possibilidade de ele não ser cego e dos cegos ladrões o utilizarem como espião. Passado um tempo, todos adormeceram, com exceção da mulher do médico que permanecera acordada a ruminar pensamentos.

A personagem, com o olhar parado na tesoura, que nesse momento funciona como um ponto de foco de sua reflexão, enfrenta um conflito interno. Questiona o porquê de ter permanecido com sua visão e sente-se diminuída, incapaz dentro de toda à sua capacidade. Ouso dizer que esse seria um dos breves momentos que precedem à epifania, quando a personagem passa a entender com clareza o que ela deve fazer. Papel que cabe só e tão somente a ela.

A voz da personagem somente se manifesta uma vez e brevemente nesse trecho ao questionar-se a si mesma: “De que me adianta ver”. Daí, seus pensamentos voltam a ser invadidos pela voz do narrador que volta a agir como a voz da consciência da personagem. Ela pergunta e o narrador responde do que lhe há servido ver: para nada de bom ou produtivo. Cresce na personagem e o narrador ajuda a expor: a necessidade, a precisão de fazer-se útil para o grupo do qual faz parte. Esse conflito nasce da consciência que se forma sobre esse novo “estilo de vida” que se forma, essa nova sociedade em que vive, formada pelos cegos de sua camarata. Ela precisa então fazer-se útil para esse grupo e são, essa necessidade

de sentir-se atuante no grupo e esse sofrimento interno, partes importantes da nova identidade que se forma, uma vez que esse convívio social, essa nova configuração de poder imposto, passam a exigir dela uma nova postura.

A culpa, motivada por um pensamento que a personagem vinha evitando conhecer, volta a desenhar-se nos pensamentos da mulher do médico, por não haver contado a seu marido sobre a tesoura. O narrador, comunicando ao leitor das “intenções da personagem”, utiliza-se de ironia (figura muito usada por Saramago) para escarnecer da desculpa inicial dessa e mostrar ao leitor o quão absurda é, já que “aparar a barba é trabalho que **até um cego** é capaz de fazer”. A culpa, porém, não se demora, ela já havia inventado uma segunda desculpa, denominada no texto por justificação (palavra que extrai todo o sentimento de culpa e de que foi errada sua ação) e que lhe parece suficientemente boa e lhe isenta de estar fazendo algo errado ou de estar escondendo algo maior de seu homem.

Sobre a luz apareceu uma outra silhueta, devia de ser o render da guarda, Sem novidade, estaria a dizer o soldado que irá para a tenda dormir o resto da noite, não imaginavam eles que se estava a passar por detrás daquela porta, uma pistola comum não faz muito ruído. Uma tesoura ainda menos, pensou a mulher do médico. Não se perguntou inutilmente de onde lhe viera um tal pensamento, apenas se surpreendeu com a lentidão dele, como a primeira palavra tinha tardado tanto a aparecer, o vagar das seguintes, e como depois achou que o pensamento já lá se encontrava antes, onde quer que fosse, e só as palavras lhe faltavam, assim como um corpo que procurasse, na cama, o côncavo que havia ido preparado para ele pela simples ideia de deitar-se. (SARAMAGO, 2013, p. 154-155)

Depois de deixar-se atormentar por seus próprios pensamentos, a mulher do médico levanta-se e sai à procura de novos ares, acaba por sentar-se no chão, encostada na porta que dá para o pátio de acesso ao manicômio, mas protegida de qualquer ataque que pudesse partir dos guardas que os vigiavam em seu cativeiro pela escuridão da noite e pela linha imaginária que demarcava a fronteira que os próprios haviam determinado.

E é ali, sentada, sozinha, no chão, próxima da porta que dá para o exterior, que, na voz do narrador, a mulher do médico deixa seus pensamentos saírem livres e então, o pensamento que lhe parecia tão difícil de se tornar consciente, simplesmente surge: se uma pistola pode causar ferimentos mortais, uma tesoura também o pode fazer e de forma muito mais silenciosa. A pequena rachadura agora é uma fenda profunda do que virá a ser uma das fragmentações dessa personagem, esse é o momento em que sua identidade começa a alterar-se para que seja

possível a ela fazer aquilo que, devido à cegueira, ou à falta de coragem, nenhuma das pessoas de sua camarata poderia fazer. A coragem vem nua, insensível, ela não se assusta com a natureza de seus pensamentos e nem mesmo os estranha, na verdade, percebe que eles, desde o momento que encontrou a tesoura, sempre estiveram ali, só não haviam ganhando forma através das palavras. São então um jorro, um desafogo da sensação de inércia que vinha lhe perturbando.

É na repentina consciência de que o mundo por trás dos muros do manicômio era agora outro mundo. Ao qual eles já não pertenciam mais, o qual não tinha qualquer percepção do que ocorria entre aquelas paredes; que a mulher do médico compreende que ali não mais se aplicam as noções de moral que ela outrora aprendera, e, por isso, o pensamento de matar outra pessoa deixa de ser assustador e condenável, podendo, então, apresentar-se com naturalidade, sem as represálias de suas antigas convenções sociais.

O narrador, além de revelar aos leitores os pensamentos, antes ocultos, da personagem, é quem, com sua descrição quase lírica, transmite não apenas a naturalidade do pensamento, mas também a lentidão com que as palavras formam-se no interior da personagem, isso tudo sem roubar da personagem as palavras derradeiramente reveladoras: “Uma tesoura ainda menos”. Mais uma vez observa-se o estilo de Saramago na alternância das vozes e em seu modo peculiar de empregar a pontuação que, além de trazer traços da oralidade para a narrativa, auxilia na mudança e manutenção do ritmo que a narração impõe ao momento.

Ela já sabe agora o verdadeiro porquê do seu modo de olhar para a tesoura na primeira vez que a teve em suas mãos, sem mais mentiras amortecedoras.

A mulher do médico tornou a contar os que dormiam lá dentro, Com este são vinte, ao menos levava dali uma informação certa, não tinha sido inútil a excursão nocturna, Mas terá sido para isto que vim cá, perguntou a si mesma, e não quis procurar a resposta. O cego dormia com a cabeça apoiada à ombreira da porta, o cajado escorregara sem ruído para o chão, ali estava um cego desarmado e sem colunas para derrubar. Deliberadamente, a mulher do médico quis pensar que este homem era um ladrão de comida, [...] mas apesar de o pensar não chegou a sentir desprezo, nem sequer uma leve irritação, só uma estranha piedade [...] (SARAMAGO, 2013, p. 157)

Após tomar consciência do papel que viria a ter que desempenhar, a mulher do médico levanta-se e parte em expedição rumo à camarata três do lado esquerdo, onde dormem os cegos ladrões. Ao chegar, depara-se com um cego a guardar a

entrada da camarata. Inicialmente, imagina ser o suposto falso cego, mas logo confirma que esse é mesmo cego, então se põe a contar quantos são os que compõe o bando, vinte. Logo se anima com a possibilidade de ser minimamente útil aos de sua camarata.

Em sua cabeça, uma expedição de reconhecimento, em busca de informação concreta para seus companheiros de camarata, mas a necessidade de assumir um novo comportamento, uma nova atitude, que implicariam uma quebra da sua identidade para o surgimento de uma nova, uma que melhor comporte a concretização da intenção que ela secretamente cultiva dentro de si. Já iniciou uma mudança no interior da personagem, mudança que ela já não consegue mais deter, por isso mesmo que ela própria se questiona a respeito do real motivo daquela expedição. Nota-se que esse questionamento específico é feito através de sua própria voz e não na voz do narrador, o que lhe confere um nível muito superior de consciência. Mas a resposta é encoberta pelo medo como pode ser percebido no trecho: “perguntou a si mesma, e **não quis saber** a resposta”, não é que a personagem tenha buscado sem sucesso por uma resposta, nesse caso ela opta por manter-se na ignorância quando escolhe **não querer** conhecê-la. E mesmo **não querendo**, ela sabe, tanto que logo em seguida é possível perceber o modo como ela olha para o cego adormecido, um homem sem defesas e tão logo ela se força a vê-lo como um ladrão, uma pessoa ruim, e mesmo assim lhe falta motivação para agir, mesmo imaginando o como uma pessoa ruim, ela, ao invés de sentir-se motivada a eliminá-lo, de sentir asco por ela, sente pena.

O medo que a impede de procurar uma resposta é na verdade reflexo de antigas convenções sociais às quais a personagem ainda encontra-se fortemente ligada. Não consegue materializar em pensamento o que deve fazer, nem tão pouco é capaz de agir sem um motivo que a provoque, ela então busca um motivo qualquer, então apoia-se no mais evidente: “são ladrões que estão a nos roubar o sustento”. Mas, dentro das antigas regras que ainda regem seu comportamento, esse se caracteriza como um motivo fraco que não sustenta a gravidade da ação que ela terá que executar, ao invés disso, ela só consegue ver naquele ladrão com a guarda baixa, um homem indefeso e digno de pena.

A personagem já sabe qual o papel que lhe cabe, mas, para agir, será necessária uma quebra bruta e radical com a realidade social na qual ela foi

educada, com os parâmetros de certo e errado que aprendeu e que sustentam aquilo que ela considera ser sua base ideológica. Esse processo demanda tempo e razões que ultrapassem a significação de um “simples assalto anunciado”.

Que havemos nós de fazer, disse, era quase uma pergunta, uma mal resignada pergunta para que não existia resposta, como um desalentado abanar de cabeça, tanto assim que a empregada do consultório não fez mais do que repeti-la, Que havemos nós de fazer. A mulher do médico levantou os olhos para a tesoura dependurada na parede, pela expressão deles dir-se-ia que estava a fazer-lhe a mesma pergunta, salvo se o que procuravam era uma resposta à pergunta que ela lhe devolvia, Que queres fazer comigo.

Porém, cada coisa chegará no tempo próprio, não é por muito ter madrugada que se há-de morrer mais cedo. (SARAMAGO, 2013, p. 168-169)

O trecho acima precisa de uma contextualização mais detalhada para que melhor se compreenda sua importância. Acabando todos os itens de valor que as demais camaratas possuem e julgando que o pagamento já feito não era mais suficiente para “financiar” a comida, os cegos ladrões resolveram anunciar a nova forma de pagamento: as mulheres. A camarata que recusar oferecer suas mulheres, não come; se alguma mulher recusar-se a ir, as demais seriam obrigadas a cobrir sua ausência. Eles organizaram “o pagamento” em uma espécie de rodízio, no qual levariam até sua camarata: primeiro as mulheres da segunda camarata do lado esquerdo e, três dias depois, se dirigiriam à primeira camarata do lado esquerdo, somente após o intervalo se dirigiriam ao lado direito.

A notícia gerou comoção entre todas as mulheres gerando diversas discussões de cunho moral e ético até que perceberam não haver saída. Na camarata um do lado direito, a primeira a se manifestar foi a mulher do médico, dizendo que iria, logo as demais a seguiram em sua decisão. Esse era o único jeito de sobreviverem. A desesperança instala-se na camarata. A voz desolada da empregada do consultório, cuja fala é reproduzida logo no início do trecho e romanescamente descrita pelo narrador, representa, naquele instante, a voz das mulheres do manicômio, sem saída e sem esperança, fadadas a obedecer e sacrificarem seus corpos pelo bem de todos que ali vivem. A voz das mulheres ali oprimidas, violadas e prestes a serem violentadas, dá o gancho para que um diálogo mudo se estabeleça entre a mulher do médico e a tesoura, sua consciência.

A tesoura ganha voz e sua voz, mesmo que reproduzida na voz do narrador, é a voz da própria mulher do médico, como se ela conversasse consigo mesma. Seu

olhar para a tesoura é ambíguo, para os que não partilham de seus pensamentos, ela parece estar lançando para a tesoura a pergunta “Que havemos nós de fazer” quando, na verdade, estava a buscar uma resposta para a pergunta que essa lhe fazia “Que **queres** fazer comigo”. Uma resposta para resolver aquela situação animalesca a que as mulheres do manicômio estão sendo expostas.

A voz que a tesoura momentaneamente ganha possui duas funções básicas: lembrar a mulher do médico da urgência de sua decisão, que nada aconteceria sem a sua atitude e lembrá-la de que ela nada mais é que um instrumento da sua vontade. A tesoura é o instrumento que ajudará a concretizar a ruptura identitária pela qual a personagem está passando.

[...] A mulher do médico inclinou-se para diante, com as pontas de dois dedos da mão direita segurou e levantou o sexo pegajoso do homem, a mão esquerda foi apoiar-se no chão, tocou nas calças, tateou, sentiu a dureza metálica e fria da pistola, Posso matá-lo, pensou. Não podia. Com as calças assim como estavam, enrodilhadas aos pés, era impossível chegar ao bolso onde a arma se encontrava. Não o posso matar agora. Avançou a cabeça, abriu a boca, fechou-a, fechou os olhos para não ver [...]
(SARAMAGO, 2013, p. 177)

O estupro coletivo é narrado, no romance, a partir da experiência das mulheres da camarata um do lado direito. É o ápice da humilhação, onde as sete mulheres que compunham a camarata da mulher do médico, incluindo ela própria, tratadas como animais sem valor pelos cegos ladrões, são brutalmente violentadas sexualmente, fisicamente e verbalmente, sem interrupção, durante toda a noite até o amanhecer pelos vinte cegos ladrões.

É logo no início do estupro, ao ser escolhida justamente pelo cego da pistola – líder dos cegos ladrões, que a fragmentação de fato ocorre, é nesse momento, de humilhação extrema, que a mulher do médico rompe com qualquer ética social que a bloqueava. Nesse momento ela sai da sua identidade de boa mulher e boa esposa para assumir a identidade de assassina, não porque ela o quisesse, e sim porque o desenrolar dos fatos a obrigaram a tomar essa decisão.

Porém, não é nesse momento que ela concretiza em ação aquilo que sua nova identidade flutuante representa, ela até pensa em realizar a ação: “**Posso** matá-lo” e mais do que simplesmente pensar em realizar, ela se dá conta de que é capaz, que pode sim matar o cego da pistola, mas antes que seja capaz de perceber sua incapacidade momentânea, o próprio narrador se encarrega de interrompê-la

friamente: “**Não podia**”, quando mais à frente ela se dá conta da impossibilidade, mas também a percebe como sendo momentânea: “**Não** o posso matar **agora**”.

O dinamismo conferido ao ritmo da narração é obra do estilo *saramaguiano* que alterna com maestria, o detalhamento lento, tornando ainda mais sofrido e repugnante o ato ao qual a mulher do médico foi forçada; e uma troca de turnos entre narrador, personagem, narrador, personagem com tamanha agilidade que, mesmo o narrador antecipando, não há quebra na expectativa do leitor com relação ao que vai acontecer em seguida. A utilização do advérbio de tempo “agora” e a descrição das ações que o seguem, na ordem em que foram dispostos, afastam da cabeça do leitor a possibilidade de frustração. A personagem aceita não ser aquele o momento de matar seu opressor e resigna-se ao seu destino por hora.

A mulher do médico, que antes tinha estado a contar uma história ao rapazinho estrábico, levantou o braço e, sem ruído, retirou a tesoura do prego. [...] Passado algum tempo, descalçou os sapatos e foi dizer ao marido, Não demoro, volto já. Encaminhou-se para a porta, Aí parou e ficou à espera. Dez minutos depois apareceram no corredor as mulheres da segunda camarata. [...] Quando acabaram de passar, a mulher do médico seguiu-as. Nenhuma delas se apercebeu de que levavam companhia. [...] A mulher do médico entrou na camarata, deslizou devagar entre as camas, mas nem esses cuidados precisava ter, ninguém a ouviria ainda que tivesse de tamancos, e se, no meio da balbúrdia, algum cego lhe tocasse e se apercebesse de que se tratava de uma mulher, o pior que lhe poderia suceder seria ter de juntar-se às outras [...].

[...] Enquanto lentamente avançava pela estreita coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen. [...] os cegos deixaram de lutar com as cegas, desistiram de tentar dominá-las, um deles via-se que desistira mesmo de tudo porque já havia sido estrangulado. Foi nesta altura que a mulher do médico decidiu avançar. Desferindo golpes à esquerda e à direita, foi abrindo caminho. [...] A mulher do médico não queria matar, só queria sair o mais depressa possível, sobretudo não deixar atrás de si nenhuma cega. Provavelmente este não vai sobreviver, pensou quando cravou a tesoura num peito. [...] Parada à entrada da camarata, a mulher do médico gritou com fúria, Lembrem-se do que eu no outro dia disse, que não me esqueceria da cara dele, e daqui em diante pensem no que vos digo agora, que também não me esquecerei das vossas, Hás de pagar-mas, ameaçou o cego da contabilidade, tu e as tuas

amigas, mais os cabrões dos homens que lá tendes, Não sabes quem eu sou nem donde vim, És da primeira camarata do outro lado, disse um dos que tinham ido chamar as mulheres, e o cego das contas acrescentou, A voz não engana, basta que pronuncies uma palavra ao pé de mim e estás morta, O outro também tinha dito isso, e aí o tens, Mas eu não sou um cego como ele, como vocês, quando vocês cegaram já eu conhecia tudo do mundo, Da minha cegueira não sabes nada, Tu não és cega, a mim não me enganas, Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso, Antes disso morrerás de fome, a partir de hoje acabou-se a comida, nem que venham cá todas oferecer numa bandeja os três buracos com que nasceram, Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora desta porta, Não conseguirás, Conseguiremos, sim, a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá têm, Filha da puta, As filhas das putas não são homens nem são mulheres, são filhas das putas, já ficaste a saber o que valem as filhas das putas. Furioso, o cego da contabilidade disparou um tiro na direção da porta. A bala passou por entre as cabeças dos cegos, sem atingir nenhum, e foi cravar-se na parede do corredor. Não me apanhaste, disse a mulher do médico, e tem cuidado, se te acabam as munições, há outros aí que também querem ser chefes. (SARAMAGO, 2013, p. 184-188)

Após o estupro coletivo, as mulheres, quando se encaminhavam de volta para sua camarata, cansadas, desnudas, rasgadas, humilhadas, se dão conta de que uma delas já não vive mais. Em silêncio a lavam, enterram e não falam do assunto, tampouco os homens da camarata têm coragem de questioná-las a respeito, sua vergonha faz com que encolham-se em suas camas. A postura da mulher do médico já se mostra completamente diferente, dura, decidida.

Esse clima tenso é o que antecede o trecho que será analisado. A narração desse trecho divide-se em três momentos: primeiro, um narrador observador a narrar os passos da personagem; segundo, devido a necessidade criada pela tensão psicológica do trecho, o narrador, além de continuar descrevendo os movimentos da personagem, também lhe invade os pensamentos; e no terceiro momento, o narrador sai quase que completamente de cena, dando todo espaço para que o diálogo das personagens ocorra com o mínimo de interferência externa. As vozes dos pensamentos são da própria personagem seguidos de um diálogo entre a mulher do médico e o cego das contas. Essa narração faz toda diferença porque, mesmo não sendo tão intrusiva em termos de pensamento das personagens, é o suficiente para refletir toda a dureza da mulher do médico. Decidida, forte, fria, sua nova identidade flutuante agora está cem por cento ativa. A mulher do médico já não se guia mais pelas emoções, agora ela está agindo com a certeza da razão e, se não há dúvidas, não há qualquer questionamento, qualquer batalha interior a ser transformado em fluxo de consciência para que a voz do narrador se faça necessária. Resta então sua função de relatar o que acontece.

A mulher do médico agora não se movimenta como a “mulher do médico”, seus movimentos agora são frios e calculados, como só alguém que prestes a fazer o que ela fará poderia ter. Ela agora move-se como uma assassina, infiltra-se silenciosamente no grupo de cegas a ser guiado para a “camarata do estupro”, sequer se abala com a possibilidade de ser notada e ter que passar novamente por tudo que passara há quatro dias. Seu foco é apenas um, encontrar o cego da pistola e interromper seu gozo permanentemente.

A consciência da personagem sobre cada um de seus passos durante sua busca pelo alvo e pelo sucesso do cumprimento da “missão” é evidenciada nos tempos verbais adotados por Saramago para descrever suas ações: **“levantou”**, **“encaminhou-se”**, **“parou e ficou”**, **“seguir”**, **“deslizou”**. A escolha pelo uso do pretérito perfeito não se deu por acaso, ele denota a noção de ação realizada, finalizada, o que ajuda na percepção do leitor sobre a força da decisão da personagem e do seu grau de consciência enquanto as realiza. O único momento em que ele deixa uma incerteza suspensa é ao utilizar o futuro do pretérito em **“poderia”**, esse tempo verbal que não faz mais que supor uma possibilidade, mas nem mesmo essa possibilidade abala a confiança da personagem.

Na hora de agir, ela não treme, não recua nem lhe faltam forças, apesar de haver dias que não se alimenta direito. Ao invés disso, procura o melhor ângulo, ironicamente percebe como se o cego da pistola já lhe oferecesse o pescoço em sacrifício, e com apenas um golpe cedeu à tesoura toda força que essa precisava para atingir seu fim, a morte do cego da pistola. A tesoura vira uma extensão do braço da mulher do médico e, conseqüentemente, uma extensão dela própria. E, com isso, a tesoura, nas palavras descritivas do narrador, ganha vida, ela movimenta-se só, passa a ter capacidade de ação, e torna-se portadora de sensações tão intensas que somente algo sólido é capaz de detê-la: “A tesoura enterrou-se com toda a **força** na garganta do cego, **girando sobre si mesma lutou** contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois **furiamente continuou até ser detida** pelas vértebras cervicais”. A mulher do médico e a tesoura passam a ser uma só personagem, sendo uma extensão da outra, ligadas pela ação e pelo sentimento de raiva envolvido no ato.

No momento da morte do cego da pistola, nota-se o paradoxo criado pelo autor que faz com que do momento de seu gozo e do instante de seu óbito um só, o “jacto

de sangue” ocorrendo simultaneamente à “descarga convulsiva de sémen”. O trecho é composto ainda de outras características pós-modernas como a inversão de valores que acompanha a inversão do poder. Antes as mulheres subjugadas eram comparadas a animais, agora, ferido de morte, é o opressor que se iguala a um. A confusão identitária é percebida na quebra de fronteiras de onde termina a mulher do médico e onde começa o instrumento do assassinato. No jogo de poder exposto pelo diálogo travado entre o cego das contas e a mulher do médico, onde ele, após tomar a liderança para si apossando-se da pistola, ameaça a personagem, ameaças essas que não já surtem efeito na mulher do médico após ela ter renovado sua própria ameaça de morte aos ladrões, agora, reforçada pela força de seu cumprimento. No paradoxo criado pela personagem ao, apesar de ser a única que conserva a visão, assumir ser a mais cega de todos, por haver abdicado de seus princípios morais que um dia aprendera, para poder ser capaz de realizar aquele assassinato isenta de culpa e voltar a fazê-lo se necessário for “**já matei, e tornarei a matar se for preciso**”. E, por último, a negação da identidade, por parte da personagem que a nega, apagando-a ao dizer: “As filhas das putas **não são homens nem são mulheres**”, não importa que eles saibam quem ela é, o que importa é que eles saibam do que ela é capaz e, não demonstrando qualquer remorso, afirma que, se necessário, matará de novo.

Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei. [...] Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. [...] Um ruído de passos atrás de si fê-la estremecer, São eles, pensou, e virou-se rapidamente com a tesoura pronta. Era o marido. [...] Estou aqui, disse ela, e foi para ele, e abraçou-o, sem reparar que o manchava de sangue, ou reparando, não tinha importância, até hoje têm partilhado tudo. Que foi que se passou, perguntou o médico, disseram que foi morto um homem, Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém, E agora, Agora estamos livres, eles sabem o que os espera se quiserem outra vez servir-se de nós, Vai haver luta, guerra, Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei (SARAMAGO, 2013, p. 188-89)

Concluída sua missão e já fora da camarata dos cegos ladrões, a mulher do médico deixa a realidade assentar e verbaliza, como se assumisse ser esse um caminho sem volta: “**matei [...] quis matar e matei**”, essa percepção gera um novo fluxo de consciência o qual utiliza-se da voz do narrador para se fazer audível para o leitor. Essa identidade flutuante é agora permanente em seu quadro de

personalidades, mas quando voltar a assumi-la? Quando saber que essa identidade se faz necessária? Sua necessidade agora é distinta, enquanto antes ela lutava contra o surgimento dessa nova identidade, quando ela tentava fugir da fragmentação eminente; ela agora precisa estabelecer um padrão para saber quando essa nova identidade se fará necessária.

Sua consciência volta a manifestar-se, mas dessa vez não luta contra o que foi feito, não há culpa, mas sim um questionamento que visa adaptar essa nova identidade, com seus novos padrões de comportamento. Essa precisão de impor regras para a manifestação dessa identidade leva a crer que ela não será predominante sobre as que já existem, mas sim será uma opção a manifestar-se somente sob determinadas circunstâncias. Esse processo de adequação visa fazer com que os atos decorrentes desse padrão identitário sejam mais bem aceitos e compreendidos tanto pela própria personagem quanto pelo grupo social no qual ela está inserida. A exemplo do que acabou de discorrer faz-se necessária a citação de uma fala do livro, que não se encontra em nenhum dos trechos analisados nessa pesquisa, no qual a rapariga dos óculos escuros justifica o ato da amiga “Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher” (SARAMAGO, 2013, p 245).

É seu marido que a desperta de seus pensamentos, mas, como a tensão recente ainda não se dispersou por completo e a ameaça paira pelos corredores, a assassina ainda é a que prevalece sobre as demais identidades. Aos poucos ela vai cedendo e voltando a assumir a sua identidade de esposa, companheira e, como tal, nada entre eles é segredo. Na forma como eles dialogam, percebemos que ela não possui qualquer ressalva na hora de comunicar-lhe o que se sucedeu, como também não teme seu julgamento. Assume perante ele sua identidade recém-descoberta e tratando logo de esclarecer-lhe de que não há como se livrar dela. O que aconteceu foi mais que uma opção, foi a descoberta de um pedaço dela própria, motivada por um conjunto de acontecimentos que lhe fugiam o controle, gostasse ele, ou não.

[...] pronunciou a palavra e foi como se tivesse a ver as chamas a envolverem a tesoura, queimando primeiro o sangue seco que ainda houvesse nela, depois mordendo-lhe o fio, as pontas agudas, embotando-os, e aos poucos tornando-os rombos, brandos, moles, informes, não se acredita que isto pudesse ter perfurado a garganta de alguém, quando o fogo acabar o seu trabalho será impossível, na massa única do metal fundido, distinguir onde está a tesoura e onde estão as chaves. (SARAMAGO, 2013, p. 228-229)

Depois de fugir do manicômio em chamas, o grupo de cegos acolhido pela mulher do médico, formado pelos médico, primeiro cego e sua esposa, velho da venda preta, rapazinho estrábico e rapariga dos óculos escuros; descobrem que nem todos os esforços do governo conseguiram deter a epidemia e todos no país cegaram. Começam, então, a adequar-se à nova forma de viver em um mundo de cegos nômades, com o diferencial de possuírem uma guia, mas nem mesmo essa guia é garantia de encontrarem suas casas imaculadas, ou de conseguirem entrar nelas, no caso daqueles que não levaram, ou perderam suas chaves.

E, justamente por haver deixado a chave de casa para trás, na correria para salvar-se, que a visão dessa em meio ao incêndio do manicômio, envolta pelas chamas, invade a mente da mulher do médico e é a voz do narrador intruso que permite ao leitor acompanhar esse fluxo de pensamentos. É esse narrador quem vai transportar o leitor para dentro da mente da personagem, e, através do seu ponto de vista, fornecer todos os detalhes das imagens que se formam na mente da mulher do médico e dos sentimentos, mais uma vez passando ao leitor a profundidade de seus pensamentos, como se a personagem estivesse a sonhar de olhos abertos.

Quanto a personagem, é a partir dessa visão que a mulher do médico incorpora a tesoura de forma definitiva. Ela, ao invés de pensar somente em sua chave e na impossibilidade de acessar sua casa, ela vê esses dois objetos carregados de simbolismo fundirem-se em um só até ser impossível reconhecê-los como dois objetos separados. Nem a tesoura pode servir ao que um dia foi seu propósito, assim como também já não é mais possível à chave de sua casa abrir qualquer porta, o que dirá a porta de seu lar. A personagem deforma a tesoura através do fogo, e a incorpora à chave da sua residência. Uma metáfora muito bem construída por José Saramago, em que a tesoura representa a mulher do médico depois do assassinato e a chave representa a mulher do médico antes do assassinato. Depois do “incêndio”, não seria possível dizer que essa mulher, que hoje guia esse grupo de cegos, foi capaz de matar um homem, no entanto elas são a mesma pessoa, a mulher que matou o homem é a mesma que cuida dos cegos e a mesma que chegou com seu marido ao manicômio. Essas identidades flutuam dentro da mesma pessoa, aparecendo quando se fazem necessárias, sendo impossível dizer onde uma identidade termina e onde a outra começa.

[...] quero que os meus pais me encontrem se voltarem, Se voltarem, tu mesma o disseste, e falta saber se então eles ainda serão os teus pais, Não compreendo, Disseste que a vizinha de baixo tinha sido boa pessoa, Coitada, Coitados dos teus pais, coitada de ti,[...] Amas o teu marido, Sim, como a mim mesma, mas se eu cegar, se depois de cegar deixar de ser quem tinha sido, quem serei então para poder continuar a amá-lo,[...] não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei. (SARAMAGO, 2013, p. 241-242)

Para finalizar todo esse processo de fragmentação, concretização, aceitação da identidade, se faz necessária a externalização do entendimento da personagem. Todo esse processo de aceitação e entendimento que até então estava acontecendo de uma maneira primeiro inconsciente, depois mantendo-se somente no plano do pensamento, para, por fim poder ser verbalizada pela personagem.

A voz do narrador é inexistente nesse trecho, a personagem tem total controle da sua fala para admitir sua ignorância antes da fragmentação ocorrer. Ela admite que todos estão suscetíveis a mudanças extremas, tão extremas que podem chegar a se tornarem irreconhecíveis e que essas mudanças são motivadas por fatores externos dos quais o indivíduo não possui controle e nem pode prever. Ao mesmo tempo que esse é um momento em que ela tenta mostrar para a rapariga que a possibilidade de mudança é real, utilizando-se, inclusive, como exemplo vivo na tentativa de convencê-la; é também um momento em que ela admite para si mesma que ainda há espaço dentro dela para reais mudanças na sua identidade, que ela pode vir a tornar-se um “alguém” completamente diferente de quem ela, hoje, é.

A mulher do médico aceita a incorporação da assassina somente depois de entender essa nova identidade como uma necessidade maior exigida pelas circunstâncias, e também entende que ela não é uma só pessoa, que dentro dela habitam outras identidades (menos dominantes), mas que, da mesma forma que há espaço para elas se moverem dentro dela, há também espaço para o aparecimento de novas e que não tem como ela garantir que, a qualquer momento, por exigências que independem de suas vontades, exigências que não se importam com suas éticas pessoais, uma “nova” identidade que ela desconhecia possuir ou mesmo uma das identidades já conhecidas sobreponha-se às demais, alterando-se, assim, quem ela é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A parte de um todo, uma das partes dessa parte. Assim poderia caracterizar o objeto desse estudo, pois não se trata da obra **Ensaio sobre a cegueira**, tampouco sobre a sua personagem *mulher do cego* sob um ponto de vista geral, mas sim de uma de suas identidades que nasce durante a trama. E essa escolha se fez justamente para melhor compreender todas as fases as quais o indivíduo enfrenta quando se faz necessário adotar uma identidade que não lhe era conhecida.

Falar academicamente de Saramago ainda não é uma tarefa fácil. Apesar do reconhecimento de sua obra, ter acesso à bibliografia específica sobre o autor pode ser comparada a uma caça ao tesouro. Porém, entender seu estilo, sua relação íntima com a figura do narrador, são pontos importantes para entender a formação de suas personagens.

Dissecar um romance demonstra-se uma tarefa árdua. Mesmo separando seus elementos, torna-se impossível analisá-los sem levar em consideração a influência que exercem um sobre os outros. Por exemplo, o enredo não pode acontecer sem as personagens, sem suas interações entre si; as personagens acontecem no romance de acordo com as influências decorrentes do enredo e são mais ou menos expostas de acordo com a “vontade” do narrador; o narrador “perderia seu emprego” sem histórias para contar. Sendo assim, para compreender intimamente uma personagem dentro do romance, é preciso levar em consideração o enredo que a cerca (representação da sua realidade social), a relação que constrói com as demais personagens e perceber as suas nuances reveladas pela voz do narrador.

Aspectos externos também têm sua parcela de influência. No caso de Saramago, a compreensão de seu estilo e da sua relação com o narrador foram de máxima importância. Saramago é um autor contemporâneo que guarda marcas do tradicionalismo dentro de toda sua inovação. Para ele o narrador não é uma personagem inteiramente ficcional, sem relação alguma com o escritor. Para Saramago, assim como os antigos contadores de história, a voz do narrador é sua voz, as coisas que o narrador fala são a voz de suas ideias, sonhos, sentimentos e por isso ele afirmava “que os que leem perceberam que os meus livros não se repetem. Eles percebem que o autor é este pela forma de narrar, pelas

preocupações que expressa” (Saramago *apud* Costa, 1998, p. 21). E como um autêntico contador de histórias, Saramago aproximou sua escrita da oralidade, não apenas através da linguagem popular, mas também alterando toda a pontuação e estrutura do texto. Ao buscar a proximidade com o contador de histórias tradicional, Saramago trouxe inovação e encontrou seu estilo próprio de escrever.

Mas por que isso foi relevante para entender a formação da identidade em sua personagem? Como um contador de história, o narrador de Saramago não apenas relata, mas “invade” os pensamentos, os devaneios das personagens que ele julga terem mais importância para a história. Ele lê suas expressões, denuncia seus sentimentos e algumas vezes até tira as palavras da boca da personagem ao utilizar sua voz para expressá-las. Sem esse narrador, muito do processo de formação de uma nova identidade, pelo qual a personagem *mulher do médico* passa, permaneceriam desconhecidos, ocultos em seus pensamentos.

Perceber na literatura um retrato da realidade e buscar reconhecer nela a humanidade e seus dilemas resolvidos e não resolvidos, traços que ajudem a entender o indivíduo e a sociedade é o que motiva pesquisadores em suas análises e foi o que este trabalho buscou: mostrar o caráter pós-moderno da identidade, descrita pela escrita de Saramago em seu célebre romance **Ensaio sobre a cegueira**.

Para falar sobre identidade e compreender como acontece o processo de formação de uma nova identidade, fez-se necessária, antes de mais nada, a escolha de uma personagem que tornasse viável descrever essa fragmentação e, conseqüentemente, esse surgimento. Por tratar-se de uma personagem complexa, com um papel denso e central, optou-se pela *mulher do médico*, mais especificamente, o surgimento e a formação da identidade que, nessa pesquisa, denominou-se: *assassina*.

Após essa importante definição, foi preciso buscar um embasamento teórico com foco nos assuntos de maior destaque nessa pesquisa como a estética pós-modernista, noções de sujeito e identidade e a identidade sobre uma visão pós-moderna, assuntos que auxiliassem na compreensão da análise literária realizada, que tomou por base uma seleção de trechos do livro que melhor demonstravam o processo. Este trabalho foi fundamental para a busca do entendimento dos sentidos,

dos significados e das influências, tanto das palavras manifestadas quanto das ações que independiam da personagem, mas influenciaram, direta ou indiretamente, sua mudança. Também foi necessário, através de uma análise estática, descrever a personagem de forma a obter um melhor entendimento a respeito dela, para, dessa maneira, facilitar a percepção e a interpretação de como esses elementos interferem, na maioria das vezes, de forma discreta e complexa, como, por exemplo, sua crise existencial ao perceber que o papel antes exercido já não é mais o suficiente para lidar com os novos problemas e fazê-la sentir-se útil dentro do grupo, como a sua necessidade de criar regras para essa nova identidade que manifestou-se, de forma que ela não prevalecesse como permanente.

Com sua escrita repleta de ironias, metáforas e simbolismo, Saramago fornece ao seu leitor uma visão poética da adequação de identidade pela qual sua personagem, *mulher do médico*, devido à nova ordem social que se impõe no manicômio, é obrigada a passar. Enquanto que seu estilo *saramaguiano*, com longos períodos e parágrafos e seu uso nada convencional da pontuação, faz com que o ritmo da história assemelhasse a oralidade, o que aproxima seu romance da realidade do leitor e lhe dá credibilidade. Essa credibilidade alcançada através do seu estilo de escrever reflete-se na construção de suas personagens que, envolvidas por um enredo (representação da sua realidade social) conturbado, passam a ter seu nível de veracidade diretamente relacionada com grau de complexidade que vai ganhando dentro da narrativa.

Demonstrou-se através dessa pesquisa que não é mais possível conceber o sujeito sendo portador de uma identidade una e indissolúvel. O indivíduo é composto por uma pluralidade de “eus”, identidades que alternam-se, nascem, transformam-se, fundem-se de acordo com as necessidades impostas pelo meio social em que esse indivíduo encontra-se. É graças a essa “infinitude” comportamental da qual o homem é composto, que lhe é possível adaptar-se, reinventar-se, crescer e aprimorar-se.

O que mostrou-se com esse trabalho foi que o “eu” só existe através da interação com o outro e que o “eu” é extremamente sensível aos acontecimentos sociais que o cercam; e foi dessa necessidade de ser útil ao grupo e da urgência em mudar a situação insuportável a qual está sendo obrigada a enfrentar, que a *mulher*

do médico reinventa-se. Sendo que a fragmentação da sua identidade mostra-se como um processo lento e psicologicamente doloroso, mas inevitável.

Contudo, ao concluir este trabalho, foi possível perceber que, ao aceitar essa mudança, a personagem liberta-se da culpa que lhe afligia e passa a ser capaz de lidar racionalmente com esse processo, estruturando o *modus operandi* desse seu novo “eu” e assumindo para si e para seu marido que o assassinato por ela cometido não foi irracional, provocado pelo estresse, mas que ela descobrira em si uma pessoa que foi capaz, e o continua sendo, de matar outra pessoa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1ª reimpressão, 5ª edição, 2009.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense S.A., 3ª edição, 1987.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 2ª edição, 1998.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª edição, 1981.

COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Bradão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1ª reimpressão, 1999.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o despertar da palavra*, in: CULT Revista Brasileira de Literatura, nº 17, p. 16 - 24. São Paulo: Lemos Editorial, dezembro, 1998.

Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis Moderno versão eletrônica. Versão 2.1.0. AH software. Editora Melhoramentos, 2010-2014.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora UNB, 2001.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. *Biografia*. Fundação José Saramago, Lisboa, 2011. Disponível em: <http://josesaramago.blogs.sapo.pt/95699.html>. Acesso em 13 de maio de 2014

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. *Autobiografia*. Fundação José Saramago, Lisboa, 2011. Disponível em: <http://josesaramago.blogs.sapo.pt/95061.html>. Acesso em 13 de maio de 2014.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 11ª edição, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MINAYO, Maria Cecília de S. **Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade?** In : **Caderno de Saúde Pública**. Rio de Janeiro, 9 (3): 239 – 262, jul/set, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 16ª reimpressão, 2007.

MUNER, Camila Rocha. *O ethos irônico de Saramago: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira e O conto da ilha desconhecida*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2010.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *José Saramago: ficção inovadora e criativa* in: Revista Ipotesi, v. 15, nº I, p. 164 - 172, jan/jun. Juiz de Fora: UFJF, 2011.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *O autor como narrador* in: CULT Revista Brasileira de literatura, nº 17, p. 25 - 29. São Paulo: Lemos Editorial, dezembro, 1998.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 66ª reimpressão, 2013

SILVIANO, Santiago. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YURGEL, CAIO. *Entre o excesso e a concisão: Os estilos de Saramago e Cardoso Pires* in: Revista Desassossego, nº 9, p. 62 - 74. São Paulo: USP, junho, 2013.